N.S. a. XLVIII n. 1-2 GENNAIO-DICEMBRE 1995

SICVLORVM GYMNASIVM

RASSEGNA DELLA FACOLTÀ DI LETTERE
E FILOSOFIA DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA

Studi in ricordo di Rosario Contarino

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
UNIVERSITÀ DI CATANIA
1995

SICVLORVM GYMNASIVM

RASSEGNA SEMESTRALE DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA

Comitato direttivo:
Proff. GIUSEPPINA BASTA DONZELLI, FRANCESCO BRANCIFORTI, GIUSEPPE GIARRIZZO,
PAOLO MANGANARO, NICOLA MINEO, SALVATORE PRICOCO,
FRANCESCO ROMANO, MARIA DORA SPADARO

Redazione
ANTONINO MILAZZO

N.S. A. XLVIII nn. 1-2 Gennaio-Dicembre 1995

SOMMARIO

Studi in ricordo di Rosario Contarino

N. Mineo, *Saro Contarino: un ricordo e una presenza* pag. I
G. Aleo, *Marguerite Yourcenar: una scrittura dell'"Errance"* » 3
B. Alfonzetti, *Il giuramento sulla scena: Alfieri* » 17
F. Branciforti, *Alcune annotazioni in margine a* Encelado *di Federico De Roberto* » 39
P. Bucolo, *Foxes and Lions* » 47
R. Castelli, *La "nausea" del '937. Note sul primo tempo di Brancati* » 57
S. Castorina, *Adolescenti soli alla TV* » 73
M. Cerruti, *Solitari e solitudini (intorno al 1800)* » 87
S. Consoli, *Girolamo Fontanella e le meraviglie della natura* » 109
S. Cristaldi, *Gioacchino Da Fiore nel «Paradiso» dantesco* » 119
A. Di Grado, *Bianco e nero su nero (il cinema secondo Sciascia)* » 153
R. Galvagno, *Un'elegia per il padre* » 161
F. Gioviale, *Un caso di «Immaginazione melodrammatica»:* Tigre Reale *da Verga a Pastrone, attraverso D'Annunzio* » 183
V. La Rosa, Ultra mortem: *nuove testimonianze di età preistorica dalla Sicilia* » 193
A. Manganaro, *Scritture e riscritture nel primo Croce:* I Lazzari, *ovvero le "fantasticherie" dei letterati e la realtà del popolo napoletano* » 205
S. Marano, *Il carme figurato e l'Haiku. Silent Songs di E.E. Cummings* » 229

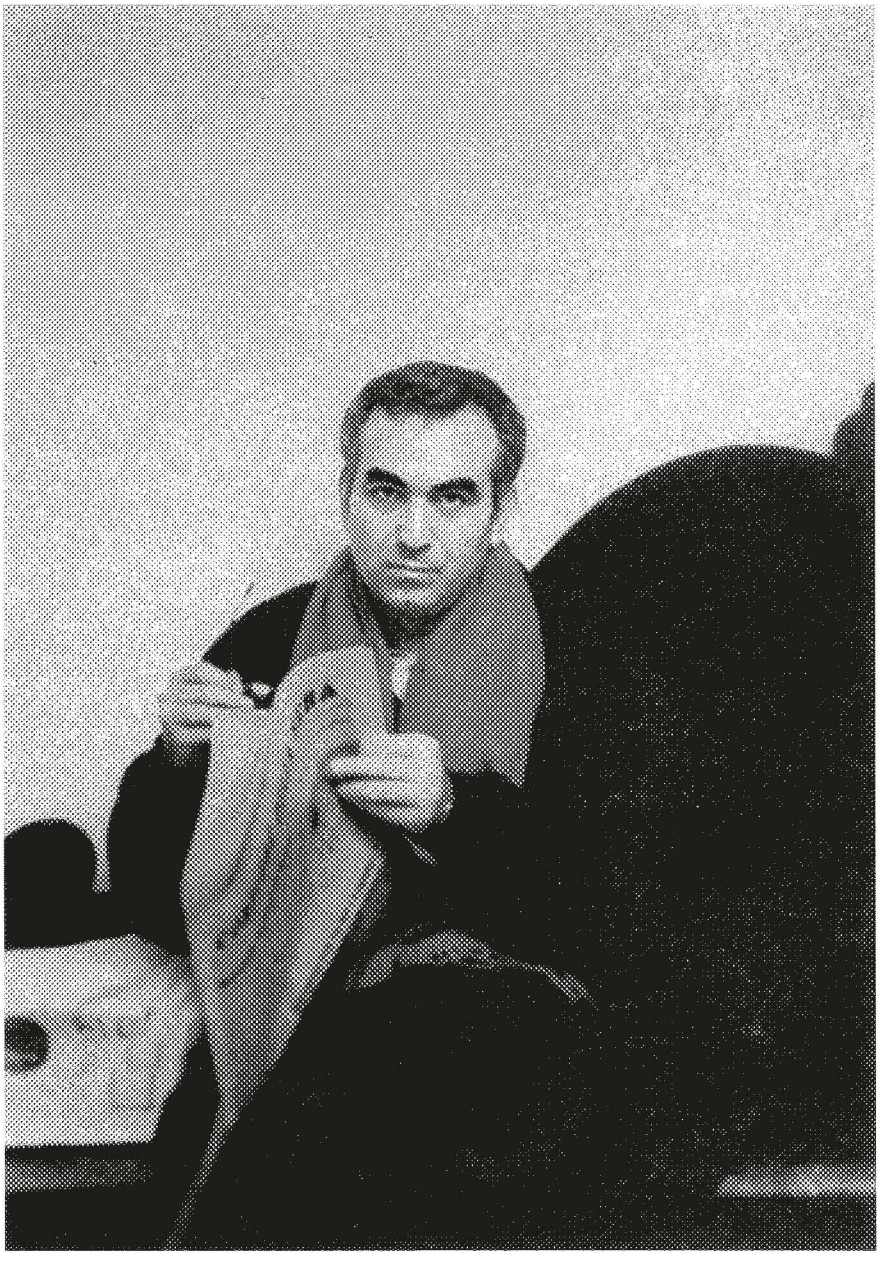
N.S. a. XLVIII n. 1-2 GENNAIO-DICEMBRE 1995

SICVLORVM GYMNASIVM

RASSEGNA DELLA FACOLTÀ DI LETTERE
E FILOSOFIA DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA

Studi in ricordo di Rosario Contarino

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
UNIVERSITÀ DI CATANIA
1995



Rosario Contarino

(25.VI.1944 - 8.II.1995)

NICOLÒ MINEO

SARO CONTARINO: UN RICORDO E UNA PRESENZA

La morte è «la dissimulata protagonista» del Mastro don Gesualdo, *«apparendo in tutte le sue possibili gradazioni, installandosi nel seno della vita stessa». Così scriveva in un suo bellissimo saggio di qualche anno fa* — La morte di mastro don Gesualdo ovvero la crudeltà dell'«ars moriendi» borghese — *Rosario Contarino. La letteratura, l'arte, in generale, forse si lega alla morte più che alla vita, e il critico, come lo storico, è soprattutto un frequentatore del tempo della morte. Perciò nel discorso sull'altro proietta la coscienza di sé, e forse giunge a presagire il proprio destino. Sorprende l'infittirsi di scritti e di opere che ha contrassegnato negli ultimi cinque o sei anni l'attività di Contarino. Ci sembrava, ed era, il frutto della condizione di assoluta padronanza dei propri mezzi, della concentrazione che si realizza nei momenti più pieni della vita. E negli anni della giovinezza e della maturità egli aveva accumulato una quantità impressionante di letture, soprattutto di testi letterari: ora poteva finalmente avvalersi della memoria accumulata, per comprendere più finemente e articolatamente ogni segmento del grande sistema. Ma era anche, ci chiediamo ora, dopo la sua immatura scomparsa, l'inconscia urgenza di prevenire il tempo, di dar completa realizzazione al proprio progettarsi, per lasciare una traccia sicura e pienamente definita?*

Saro Contarino era nato a Ionia (ora di nuovo Riposto) il 25 giugno del 1944. Insegnò nei Licei subito dopo la laurea. Dal 1969 aveva cominciato a operare a vario titolo nella Facoltà di Lettere di Catania e aveva ripreso l'attività di ricerca, interrotta negli anni di insegnamento fuori Sicilia. Si inaugurava un sodalizio culturale e didattico con chi scrive, che poté variare nelle forme e nel sistema istituzionale dei rapporti, ma fu per sempre un sicuro punto di riferimento sul piano sia dell'organizzazione culturale e didattica che della ricerca scientifica. Ispiratore dal giudizio infallibile era stato il maestro venerato e amato, Carlo Muscetta, maestro di tutti noi, che saldava così un ulteriore anello della catena delle generazioni e del sapere: quell'ideale consegna del testimone, che fa la forza e il

senso delle scuole e delle aggregazioni intellettuali. Insegnò per un triennio anche presso la Facoltà di Lettere di Cosenza, docente apprezzatissimo e amatissimo dai colleghi e, quel che forse vale di più, dagli allievi. Una triste mattina d'inverno, l'8 febbraio del '95, la morte lo aggrediva imprevista, fulminea e spietata, mentre si accingeva a compiere ancora una volta il suo lavoro di docente. Per chi gli era stato amico si apriva un vuoto incolmato e incolmabile. E non è solo una pena del cuore. Ci mancheranno anche i frutti ulteriori di una riflessione critica matura e tenace, dinanzi a cui si andava aprendo un nuovo vasto campo di sperimentazioni e di ricerche in una prospettiva fervida di idee e di progetti.

Variegata, ma non disomogenea, la parabola scientifica di Contarino, fittamente e significativamente legata sempre alle ragioni più profonde dell'intelligenza, dell'umanità e della coscienza del tempo storico. La letteratura era il punto di coagulo di tutta la sua personalità, il luogo attraverso cui esprimeva le più profonde istanze del vivere. Riservato e apparentemente chiuso nel cerchio delle letture e del «piacere» della lettura, egli nutriva una risentita tensione morale e politica, che gli faceva giudicare uomini e azioni col metro di una rigorosa religione del lavoro, del dovere e della "virtù". Ma tutto equilibrava ed armonizzava il culto mai smentito dell'amicizia.

La prima ricerca del giovane studioso si accentra sulla cultura e la letteratura del secondo Ottocento. Nella tesi di laurea, assegnata e seguita da Muscetta, aveva studiato una figura minore ma interessante dell'Ottocento, Lorenzo Stecchetti. Fu un lavoro impeccabile, con cui intraprendeva il viaggio nella cultura e nella letteratura di un'epoca che avrebbe ininterrottamente attraversato per tutto il tempo della sua vita. Ancora sotto la guida di Muscetta nasce l'esemplare studio sul Carducci (importante capitolo della Letteratura italiana. Storia e testi, *diretta dallo stesso Muscetta e pubblicata da Laterza, apparso nel 1975), con cui inaugura un metodo aggiornato sui più recenti orientamenti della critica, ma praticato con misurato equilibrio, e soprattutto basato su una lettura del testo filologicamente corretta e sensibilmente penetrante. Una lettura che fu dall'inizio e sarebbe stata sempre più guidata da un gusto via via formato sui maggiori classici delle letterature europee, sempre sorretta da un implicito riferimento al contesto letterario e storico. Il testo infatti, come realtà oggettiva e prodotto dell'uomo e della storia, era per lui il punto di partenza e il punto di arrivo. Ma dove lo storico della letteratura e il filologo cedevano al lettore e all'interprete, la regola e il fondamento del giudizio erano i massimi modelli e le realizzazioni universali dell'arte. Ne derivava così spesso il disagio dinanzi alla mediocrità di tante esperienze provinciali, e*

spesso anche il rifiuto. E qui si saldavano, confluendo, dimensione umana e dimensione scientifica.

Al Carducci, il Carducci critico e il Carducci nella prospettiva del suo maggior critico, egli sarebbe tornato con alcuni innovativi saggi del 1980, del 1991 e del 1992, il primo su Carducci critico di Leopardi, *il secondo sulla «filosofia della storia» della riflessione carducciana sulla letteratura, il terzo (postumo: 1997),* Luigi Russo lettore di Carducci, *letto in occasione del convegno su Russo di Caltanissetta e Delia del 15-18 ottobre 1992. Non era il maremmano, il poeta almeno, un autore che egli sentisse particolarmente* suo, *poiché lo infastidivano la retorica e il patriottismo trionfalistico e quel che di provinciale è facile sentire in quei versi. La scommessa del critico era perciò capire, pur non amando, storicizzare, ma senza cedere al giustificazionismo. Non posso non ricordare le accese discussioni di quel tempo, quando, legato com'ero al ricordo giovanile della mia tesi di laurea sullo stesso Carducci, ne sostenevo il valore soprattutto in ordine alla rappresentatività storica. Discussioni — su Carducci come su altri e altro — ferme nelle convinzioni, ma sempre inequivocabilmente ancorate al terreno del rispetto delle idee e delle persone. E ne uscivano rinsaldata l'amicizia e arricchita la mente.*

Marginale ed occasionale invece fu il suo interesse al Settecento italiano ed europeo. Il saggio (1986) su "Anglomania" *e* "antilluminismo" *nel* «Discours» di Baretti *fu pensato per il convegno catanese, organizzato da Guido Nicastro nel 1985, su «Istituzioni culturali e sceniche nell'età delle riforme». Egli era soprattutto attratto da epoche e autori tormentati e problematici. Un interesse che non si esplicitò in ricerche o scritti egli ebbe a lungo per Rousseau. Altro richiamo invece, si vedrà oltre, ebbe per lui il Settecento siciliano.*

Ancora al secondo Ottocento, ma al suo volgere verso il Novecento, si indirizza la ricerca più impegnata di questo primo tempo del suo lavoro critico, il volume su Il primo «Marzocco» *del 1982. Una ricerca divenuta ormai classica nel campo dell'interpretazione del ruolo culturale e storico delle grandi riviste. Vi è affrontata la complessa tematica della cultura di fine secolo, tra antipositivismo e populismo e modernismo cattolico, estetismo e simbolismo, irrazionalismo e nazionalismo. L'analisi degli incunaboli dell'irrazionalismo primo-novecentesco, mentre dava compiutezza a precedenti ricerche su Oriani e Corradini, serviva anche a riconoscere le fondazioni culturali delle opere esaminate in un altro capitolo della* Letteratura italiana *laterziana, del 1980, dedicato a* Nazionalismo e fascismo. *L'attenzione a questa tematica comprendeva anche la sistemazione, ancora nella* Letteratura *laterziana, della materia relativa a* Pubblicisti, saggi-

sti e narratori dell'antifascismo. *Un insieme di ricerche che servivano anche a dissodare il terreno per un ritorno a studi su tematiche e problemi del Novecento. Ed è del 1994 un saggio su* Fogazzaro e Croce.

Ma il Novecento di Contarino è soprattutto quello degli scrittori siciliani, da Pirandello a Borgese, a Brancati, a Calì, a Cattafi, ad Addamo. Va ricordato però anche un contributo sulla Deledda. L'interesse per la letteratura meridionale si apre con l'analisi, del 1982, del linguaggio poetico dell'amato Santo Calì — un altro morto cinquantenne, appartenuto alla stessa area geografica e culturale, la costa ionico-etnea con l'entroterra dell'Alcantara, così fertile di ingegni —. Ma sull'asse dei Siciliani e della Sicilia, al suo secondo Ottocento sarebbe tornato per scrivere su Verga — il saggio sul Mastro don Gesualdo *ricordato all'inizio, scritto nell'89 e pubblicato nel '91 — e su Macherione, e sarebbe anche sceso più indietro verso il Settecento di Meli e Tempio e dei viaggiatori stranieri in Sicilia, l'inglese Patrick Brydone e il tedesco von Riedesel, e verso i decenni della nuova scuola poetica siciliana tra Cinque e Seicento. La maggior parte di questi saggi appartiene alla fervida stagione che si apre col 1988-89 e troveranno organica collocazione nel volume del '91,* L'umorismo e il comico e altri studi di letteratura siciliana. *Già prima però Contarino aveva fornito, con la sistematica organizzazione del trattato, il quadro compiuto della letteratura meridionale dopo l'Unità nei capitoli* Napoli *e* Il Mezzogiorno e la Sicilia *della einaudiana* Letteratura italiana *diretta da Asor Rosa, apparsi nel 1989. Il rigore della trattazione non esclude in questi scritti la partecipazione dell'intellettuale, che attraverso lo schermo del letterario ripensa il destino di un popolo. Un destino, è il giudizio implicito, di attese e di sconfitte. Ma interpretazione e valutazione passano rigorosamente attraverso il vaglio dell'accertamento storico-documentario e filologico.*

Alle ricostruzioni d'insieme egli sarebbe tornato, ma sul terreno della storia e della metodologia della critica, negli ultimi anni, accogliendo ancora una volta l'appello di Carlo Muscetta. L'infaticabile ideatore e organizzatore di «grandi opere» nella prima metà degli anni Novanta chiamava di nuovo a raccolta i suoi autori (stavo per dire i suoi cavalieri), per realizzare una nuova, ampiamente articolata, riflessione sulla Critica italiana moderna e contemporanea. *Contarino ne curò le sezioni* Strutturalismo, linguistica e sociologia *e* Linguistica e critica letteraria, *divise in una parte introduttiva, profili di singoli studiosi e scelta di brani critici particolarmente significativi. Informazione di prima mano, chiarezza ed equilibrio ne sono, come sempre, i segni distintivi. Il volume contenente i suoi contributi è uscito nell'aprile del 1995. Troppo tardi per lui!*

Un'altra direzione di lavoro, rivelatasi sempre più congeniale, si era aperta intanto per lui al tempo dell'edizione degli Apologhi ed elogi *di Leon Battista Alberti, che vede la luce nel 1984. L'interesse per l'Alberti sarebbe approdato al volume* Leon Battista Alberti moralista *del 1991. Egli scopriva la funzione del riso come forma conoscitiva e potenzialità di organizzazione letteraria. È il primo ritrovamento di Momo: la via che lo porterà alla fine a Pirandello e a Leopardi, ma che aveva già imboccato studiando la poesia di un Angiolieri. Il riso di Alberti però, se smaschera la «debolezza fisiologica dell'uomo» e demistifica l'illusione dell'equilibrio e dell'armonia, si colloca entro quel «bifrontismo» per cui si potevano alternare i «cupi referti pessimistici sul destino umano» e il «fervore progettuale e operativo». Quella dimensione umanistica in cui l'uomo e l'intellettuale Contarino potevano riconoscersi.*

Ultimo tema principale del critico, ma già degli anni cosentini, il Leopardi delle Operette morali, *e mi consola pensare che egli poté vedere pubblicato il suo primo saggio sull'argomento, apparso pochi giorni prima della scomparsa,* L'uomo contro natura: antropofagi e suicidi nella leopardiana «Scommessa di Prometeo». *Fu l'ultima sua cosa che mi donò — due giorni prima della fine — con la soddisfazione del lavoro compiuto e con la tacita sollecitazione a leggere presto uno scritto che lui certo riteneva il primo di una lunga serie. E con la memoria di questo incontro l'immagine di lui vivo si congeda da me, discreta e amica. Contarino aveva intrapreso da qualche tempo l'analisi del pensiero leopardiano sullo scacco dell'uomo nella barbarie della civiltà. La vera critica cerca nel testo la rivelazione della realtà, l'illuminazione per il presente o la consolazione nella verità. E non ha bisogno di oratorie parentesi o di didascaliche dichiarazioni per dimostrare l'intenzione di fondo. L'ironia demistificante delle leopardiane* Operette *è al centro dell'attenzione dello studioso e sembra fornirgli la chiave per scoprire la ragione ultima della degradazione e della disumanizzazione del nostro tempo. L'esperienza contro l'opinione, la scomoda verità di Momo contro le mal fondate sicurezze di Prometeo: «è tutto il mondo umano che viene considerato e che risulta alla fine destituito di senso e di importanza [...]. I costumi degli uomini non vengono biasimati per la loro assurdità sociale e istituzionale, ma per la loro estraneità alle leggi e ai bisogni della natura».*

Sentiamo il rammarico di non poter più leggere nulla di suo su un autore che gli si sarebbe rivelato sempre più congeniale. In lui infatti ritrovava il modello prediletto: la grandezza del poeta e del letterato e lo spirito offeso al cospetto della natura e della storia. E il centenario sarebbe stato una grande occasione! Intuirono bene i familiari che vollero affidare alla terra

le sue spoglie col viatico del volume delle Operette *del poeta di Recanati.*

*Significativa e sempre più impegnata la sua attività di editore di testi, dall'*Ode *del poeta napoletano Girolamo Fontanella, amato per la sua attenzione alla natura, alle operette della Biblioteca di cultura mediterranea da lui voluta e diretta, di cui poté impostare la stampa dei primi cinque titoli — scritti di Capuana, Di Blasi, Tommaso Campailla, Claudio Mario Arezzo, von Riedesel —, vedendone compiuta solo quella dei primi due. Aveva voluto che dell'*Isola del sole *capuaniana mi occupassi io, e fu un'esperienza in cui lo studioso e l'amico unirono accuratezza e scrupolo direttoriale e delicata tolleranza per gli inevitabili e da lui immancabilmente «giustificati» tempi lunghi. Progettò e incoraggiò la riedizione delle* Muse siciliane *del Sanclemente (1992), che non riuscì a curare. Su un altro versante si collocava la rigorosa, certosina, cura di molte biografie, più di venti, inappuntabilmente informate e complete, del* Dizionario biografico degli Italiani. *La fantasia e il gusto cedevano all'erudizione, ma era una sorta di ascesi, di esercizio etico del mestiere.*

Tra le sue ulime pagine, apparse postume or è qualche mese, sono quelle a me più care, e che mi legano perennemente al suo ricordo, le pagine dedicate a tracciare, per un'occasione festiva, un affettuoso e partecipe profilo della mia carriera scientifica, La ricerca del senso nell'itinerario critico di Nicolò Mineo, *motivo di profonda gratificazione e di bruciante rimpianto. Lo rivedo a chiedermi con delicato scrupolo, nell'ormai lontana estate del 1994, notizie di me e dei miei lavori! E sento l'assurdo e lo stravolgimento che ora tocchi a me, più anziano, scrivere di lui in memoria.*

Il lavoro scientifico fu la direttrice principale della sua esistenza. Ma inscritto entro una più ampia e totale dimensione di vita intellettuale e morale. Gli appartennero il bisogno di sapere nei più vari campi, anche non specialistici — ci stupiva per le sue conoscenze di geografia, di botanica, di geologia —, e l'ansia di cogliere il rivelarsi del bello in ogni forma d'arte, dalla poesia delle principali tradizioni letterarie alla pittura, alla musica, al cinema. E gli appartennero anche la vocazione autentica ad insegnare ed educare, un'incondizionata disponibilità al dialogo, il culto profondo degli affetti familiari e amicali, la curiosità del mondo, delle sue città e delle sue campagne, la sensibilità al linguaggio della natura in ogni forma del suo manifestarsi — sapeva ammirare il più modesto fiore o esaltarsi dei colori e della luce —. E fu sua la cristallina dignità del vivere e il rispetto degli altri fatto regola di vita. Negli ultimi mesi si era anche reso disponibile per un impegno politico istituzionale a sinistra — la scelta di sempre —. Era la vittoria della coscienza etico-politica ferita sul pudore, il riserbo, il prediletto «ozio» studioso. Il responso delle urne non coronò

la sua scommessa. Cominciava per lui quel rovesciamento del senso che sarebbe poco più in là divenuto sovvertimento radicale?

Un uomo che riconciliava con la nostra specie, e una vita ricca di senso. «Se per la poesia sono vissuto, per la poesia sono sopravvissuto», disse di sé dinanzi agli orrori della guerra e del nazifascismo Attilio Momigliano. Dando a queste parole un diverso significato, si può ancora affermare che solo la poesia può compensare quell'«intrusione del non-senso nella vita» che è la morte nella coscienza che in profondo ne abbiamo oggi. E perciò, se la poesia eterna i suoi creatori, forse anche per i suoi cultori c'è una promessa di futuro nella memoria. Di altro non sappiamo. Ma sappiamo da Dante che i sapienti beati «ben mostrar disio d'i corpi morti: / Forse non pur per lor, ma per le mamme, / Per li padri e per li altri che fuor cari».

BIBLIOGRAFIA DEGLI SCRITTI DI ROSARIO CONTARINO

Oriani e Balzac, in "Siculorum Gymnasium", XXVIII, n. 2, luglio-dicembre 1975, pp. 435-469.

Giosué Carducci, in R. Contarino - R.M. Monastra, *Carducci e il tramonto del classicismo*, LIL, 53, Roma-Bari, Laterza, 1975, pp. 57-150.

Rec. a U. Dotti, *Petrarca e la scoperta della coscienza moderna*, Milano, Feltrinelli, 1978, in "Siculorum Gymnasium", XXXII, n. 2, luglio-dicembre 1979 [ma: ottobre 1980], pp. 748-752.

Nazionalismo e fascismo e *Pubblicisti, saggisti e narratori dell'antifascismo*, in R. Contarino - M. Tedeschi, *Dal fascismo alla Resistenza,* LIL 64, Roma-Bari, Laterza, 1980, pp. 3-61 e 67-90.

Carducci critico di Leopardi, in "Siculorum Gymnasium", XXXIII, n. 2, luglio-dicembre, 1980 [ma: maggio 1981], pp. 917-954.

Il primo "Marzocco", Bologna, Pàtron, 1982, pp. 221.

B. Codelupi, in *Dizionario biografico degli Italiani,* Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 26, 1982, pp. 582-583.

Il dialetto di Santo Calì tra "regresso" e liberazione, in AA.VV., *Santo Calì*, Atti del Convegno Nazionale di Studi, Linguaglossa, 1983, pp. 83-100; ried. in *L'umorismo e il comico*, 1991, pp. 221-233.

A. Contrario, in *Dizionario biografico degli Italiani,* Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 28, 1983, pp. 537-539.

P. Corsellini, in *Dizionario biografico degli Italiani,* Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 29, 1983, pp. 538-540.

G. Corsi, in *Dizionario biografico degli Italiani,* Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 29, 1983, pp. 570-572.

L. B. Alberti, *Apologhi ed Elogi,* introduzione "Il bestiario umanistico di L.B. Alberti" (pp. 15-40), traduzione e note a cura di R. Contarino, presentazione (pp. 5-14) di L. Malerba, Genova, Costa & Nolan, 1984, pp. 203.

La "contestazione" in provincia: la poesia di Santo Calì dal dialetto al plurilinguismo, in AA.VV., *Operai di sogni. La poesia del Novecento in Sicilia.* Atti del Convegno nazionale di studi e ricerche, Randazzo 10, 11 e 12 novembre 1984, a cura di G. Raboni, Catania, Comune di Randazzo, 1985, pp. 86-98.

B. Cusano, in *Dizionario biografico degli Italiani,* Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, vol. 31, 1985, pp. 507-510

O. D'Arcangelo, in *Dizionario biografico degli Italiani,* Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, vol. 31, 1985, pp. 756-758.

Rec. a AA.VV., *Novelle rusticane (1883-1983). Letture critiche*, a cura di C. Musumarra, Palermo, Palumbo, 1984, in "Nuova Antologia", fasc. 2154, aprile-giugno 1985, pp. 434-436.

"Anglomania" e "antilluminismo" nel "Discours" di Baretti, in AA.VV., *Istituzioni culturali e sceniche nell'età delle riforme*, Atti del Convegno di Catania, 11-12 aprile 1985, a cura di Guido Nicastro, Milano, Franco Angeli, 1986, pp. 41-56.

Santo Calì, in AA.VV. *Novecento siciliano,* a cura di G. Caponetto, S. Collura, S. Rossi, R. Verdirame, Catania, Tifeo, 1986, vol. I, pp. 247-254, e vol. II *Antologia* [di S. Calì da *Canti siciliani*, Linguaglossa, Centro Studi S. Calì, 1972, pp. 43-48], pp. 190-198.

F. Dal Pozzo, in *Dizionario biografico degli Italiani,* Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, vol. 32, 1986, pp. 213-216.

Patrick Brydone "viaggiatore empirico", in "Mondotre", a. I, 2-3, 1987, pp. 65-70; ried. in *L'umorismo e il comico,* 1991, pp. 131-139.

Davancino di Giovanni, in *Dizionario biografico degli Italiani,* Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, vol. 33, 1987, pp. 95-96.

Cecco Angiolieri ovvero l'assenza di Melanconia, in "Le Forme e la Storia", n. s., I, 1989, pp. 147-158; ried. in *L'umorismo e il comico*, 1991, pp. 15-26.

La fera franca, in "11ª Cronoscalata - 1989", pp. 58-59.

La poesia di Giovanni Meli tra mitografia nazionalistica e "illuminismo imperfetto", in AA.VV., *Letteratura, lingua e società in Sicilia.* Studi offerti a Carmelo Musumarra, Palermo, Palumbo 1989, pp. 121-137; ried. in *L'umorismo e il comico*, 1991, pp. 141-160.

Napoli, in AA.VV., *Letteratura italiana, Storia e geografia,* III, *L'età contemporanea*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 653-710.

Il Mezzogiorno e la Sicilia, in AA.VV., *Letteratura Italiana, Storia e Geografia,* III, *L'età contemporanea*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 711-789.

E. Della Genga, in *Dizionario biografico degli Italiani,* Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 37, 1989, pp. 8-9.

F. Della Marra, in *Dizionario biografico degli Italiani,* Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 37, 1989, pp. 93-94.

Dell'"Amor Venereo" e dei suoi "Remedia". La morale amorosa di L. B. Alberti, in "Siculorum Gymnasium", XLII, n. 1-2, gennaio-dicembre 1989, pp. 75-114; confluito nel cap. 2 di *Leon Battista Alberti moralista*, 1991, pp. 95-153.

Bartolo Cattafi (Chiromanzia d'inverno), in AA.VV. *Cabala e pietre nere.* Atti del Convegno Nazionale di Studi e Ricerche, Randazzo 30-31 marzo - 1° aprile 1989, Pres. di N. Mineo, Randazzo, Comune di Randazzo 1990, pp. 107-117; ried. col titolo *"Chiromanzia d'inverno" di Bartolo Cattafi e la "scommessa" della fede*, in *L'umorismo e il comico*, 1991, pp. 187-199.

"Un uomo fidato" di Sebastiano Addamo tra "quotidiano" e "serietà tragica", in AA.VV., *Narratori siciliani del secondo dopoguerra*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Catania, Maimone, 1990, pp. 13-20.

G. B. Del Tufo, in *Dizionario biografico degli Italiani,* Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 38, 1990, pp. 314-317.

B. De Lupis, in *Dizionario biografico degli Italiani,* Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 38, 1990, pp. 379-381.

G. A. Borgese: dal "Verismo cristiano" al manzonismo impossibile di "Rubé", in AA.VV. *Manzoni e la cultura siciliana*, Convegno di studi, Palermo-Agrigento-Siracusa-Catania-Messina 22-30 novembre 1986, Messina, Sicania 1991 [ma: 1993], vol. 3, pp. 857-882; ried. in *L'umorismo e il comico*, 1991, pp. 175-186.

Il romanticismo in provincia: la vita breve di Giuseppe Macherione, testo della relazione letta al Convegno tenutosi a Giarre (Catania) nel 1990; ora in *L'umorismo e il comico*, 1991, pp. 203-219.

La morte di mastro don Gesualdo ovvero la crudeltà dell'"ars moriendi" borghese, in AA.VV., *Il centenario del "Mastro-Don Gesualdo"*. Atti del Congresso Internazionale di Studi, Catania, 15-18 marzo 1989, Fondazione Verga, Catania, 1991, vol. I, pp. 187-198; ried. in *L'umorismo e il comico*, 1991, pp. 163-173.

Faide sulla scena, in AA.VV., *Domenico Tempio e l'illuminismo in Sicilia.* Atti del convegno di studio "Società di Storia Patria per la Sicilia Orientale", a cura di Carmelo Musumarra, Palermo, Palumbo, 1991, pp. 241-248.

L'umorismo e il comico e altri studi di letteratura siciliana, Rovito (Cosenza), Marra, 1991, pp. 242. [Il vol. comprende 8 saggi apparsi altrove e inoltre: *Il "Narrenschiff" dell'umorismo*, pp. 27-55 e *Vitaliano Brancati ovvero i "piaceri" del moralista*, pp. 59-128].

Carducci e la "filosofia della storia della letteratura italiana", in "Filologia antica e moderna", 1991, pp. 149-173.

Il mito della Sardegna nel Lawrence viaggiatore e critico della Deledda, in "Campi immaginabili", 3, 1991, pp. 119-126.

Leon Battista Alberti moralista, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1991, pp. 249.

Le muse siciliane di Giovanni Meli, in AA.VV., *Grandi siciliani*, a cura di A. Di Grado, C. Guastella, N. Recupero, G. Salmeri, V. Vitale, Catania, Maimone, 1992, pp. 223-229.

I «picciuli camei» del manierismo siciliano, in "Campi Immaginabili", n. 5/6, maggio-dicembre 1992, pp. 7-25; ried. in *Le Muse siciliane*. Scelta di tutte le canzoni della Sicilia, raccolte da Pier Giuseppe Sanclemente, Parte I, a cura di S. Grasso, Catania, Maimone, 1996, pp. 7-27.

I "delitti innocenti" di Romeo Daddi, in "Pirandellian Studies", vol. IV, 1993, pp. 133-149.

L. Eredia, in *Dizionario biografico degli Italiani,* Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 43, 1993, pp. 149-151.

S. Errico, in *Dizionario biografico degli Italiani,* Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 43, 1993, pp. 261-264.

Presentazione, in N. Italico Amico, *I canti della selce*, Caltanissetta, Edizioni Lussografica, 1994, pp. 7-9.

Figure di reduci garibaldini nelle "Novelle" di Pirandello, in "Campi immaginabili", 9-10, 1994, pp. 69-79.

Fogazzaro e Croce, in "Filologia Veneta", n. monografico su *Antonio Fogazzaro*, Padova, Esedra 1994, pp. 171-186.

L'uomo contro natura: antopofagi e suicidi nella leopardiana "Scommessa di Prometeo", in "Lettere italiane", 4, 1994, pp. 579-609.

'Ntoni, il bighellone, in "Filologia antica e moderna", 7, 1994, pp. 121-142.

G. Fontanella, *Ode* (testo critico con introduzione [pp. V-XVII] a cura di R. Contarino, Torino, Edizioni RES, 1994, pp. XVIII-295.

La critica strutturalistica e *Linguistica e critica letteraria,* in *La critica italiana moderna e contemporanea. Storia e testi*, direzione Carlo Muscetta, vol. sesto *Strutturalismo, linguistica e sociologia*, Roma, Pagine, 1995, pp. 85-169 e 171-237 [in part. R. Contarino "La critica strutturalistica" pp. 87-102 e Bibliografia p. 169, e testi antologici di D'Arco Silvio Avalle, Maria Corti, Cesare Segre e Umberto Eco, pp. 103-168, preceduti da "cappelli" (pp. 103-105; 123-124; 145-147; 159-160) di R. Contarino; — R. Contarino "Linguistica e critica letteraria" pp. 173-182 e Bibliografia p. 237, e testi antologici di Tullio De Mauro, Giovanni Nencioni, Gianfranco Folena, Ignazio Baldelli, Maurizio Vitale, Gian Luigi Beccaria, Dante Isella, Vittorio Coletti, pp. 183-236]

Venticinque anni di critica pirandelliana in Italia, in "Pirandellian Studies", vol. V, 1995 pp. 1-21.

B. Fausti, in *Dizionario biografico degli Italiani,* Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 45, 1995, pp. 385-387.

A. Favoriti, in *Dizionario biografico degli Italiani,* Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 45, 1995, pp. 477-481.

T. Fazello, in *Dizionario biografico degli Italiani,* Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 45, 1995, pp. 493-496.

Rec. a S. Briosi, *il simbolo e il segno*, Modena, Mucchi, 1993, in "Campi immaginabili", 11-12, 1995, pp. 221-223.

Rec. a F. Tancini, *Novellieri settentrionali tra sensismo e romanticismo. Soave, Carrer, Carcano,* Modena, Mucchi 1993, in "Campi immaginabili", 11-12, 1995, pp. 223-224.

Rec. a F. Spera, *La realtà e la differenza. Studi sul secondo Ottocento*, Torino, Genesi Editrice, 1994, in "Campi immaginabili", 11-12, 1995, pp. 235-237.

Leopardi e "Il cattivo selvaggio": rovesciamento di un mito nelle "Operette morali", in Accademia Cosentina, *Atti 1993-1994,* Cosenza, Tipolitografia Di Giuseppe, 1996, pp. 377-393.

Inganni della letteratura: Federico De Roberto da "L'Illusione" a "I Viceré", in Accademia Cosentina, *Atti 1993-1994*, Cosenza, Tipolitografia Di Giuseppe, 1996 pp. 395-414; ried. col titolo *Gli inganni della letteratura da "L'Illusione" a "I Viceré"*, in *Gli inganni del romanzo: "I Viceré" tra storia e finzione letteraria.* Atti del Convegno Internazionale per la celebrazione del centenario de *"I Viceré"* di Federico De Roberto, Catania, 23-26 novembre 1994, Catania, Fondazione Verga, in corso di stampa.

V. Ferrarotto, in *Dizionario biografico degli Italiani,* Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 46, 1996, pp. 751-752.

Rec. a L. Valla, *La falsa donazione di Costantino*, introduzione, traduzione e note di Olga Pugliese con testo latino a fronte, Milano, Rizzoli, 1994, in "Le Forme e la Storia", n.s., VIII, 1996, pp. 69-87.

Luigi Russo lettore di Carducci, in AA.VV., *Luigi Russo. Un'idea di letteratura a confronto*, Atti del Convegno nazionale tenutosi a Caltanissetta e Delia dal 15 ottobre al 18 ottobre 1992, a cura di N. Mineo, Caltanissetta-Roma, Sciascia 1997, pp. 267-278.

La ricerca del senso nell'itinerario critico di Nicolò Mineo, in Dipartimento di Filologia moderna - Università di Catania, *Letteratura e lingue nazionali e regionali.* Studi in onore di Nicolò Mineo, a cura di Salvatore Claudio Sgroi e Salvatore C. Trovato, Roma, "Il Calamo", 1997, pp. 1-17.

La Catania dei viaggiatori di fine Settecento tra passeggiate archeologiche e naturalistiche e i progressi del sapere, in Dipartimento di Filologia moderna - Università di Catania, *Letterature e lingue nazionali e regionali.* Studi in onore di Nicolò Mineo, a cura di Salvatore Claudio Sgroi e Salvatore C. Trovato, Roma, "Il Calamo", 1997, pp. 121-135; ried. in Johann von Riedesel, *Viaggio in Sicilia*, intr. di M. Tropea, Caltanissetta, Edizioni Lussografica, 1997, pp. 117-137.

C. Ficalora, in *Dizionario biografico degli Italiani,* Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, in corso di stampa.

M. Filippi, in *Dizionario biografico degli Italiani,* Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, in corso di stampa.

G. Fontanella, in *Dizionario biografico degli Italiani,* Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, in corso di stampa.

S. Fornari, in *Dizionario biografico degli Italiani,* Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, in corso di stampa.

A. Forno, in *Dizionario biografico degli Italiani,* Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, in corso di stampa.

*

Gli *Atti 1993-1994* dell'Accademia Cosentina, editi nel maggio 1996, contengono la sezione *"Le ragioni del critico: in memoria di Rosario Contarino"* a cura di Rocco Mario Morano, pp. 357-414, con contributi di R.M. Morano, N. Mineo, F. Gioviale, una "Lettera aperta degli studenti calabresi" e due saggi, su ricordati, dello stesso Contarino.

SICVLORVM GYMNASIVM

XLVIII (1995)

GIOVANNA ALEO

MARGUERITE YOURCENAR: UNA SCRITTURA DELL'"ERRANCE"

> Il y a toujours eu bien des raisons de voyager, dont la plus simple [...] consiste à le faire pour le gain et pour l'aventure [...], dans d'autres cas pour retrouver, comme Ulysse, une patrie perdue, ou [...] pour chercher une île plus favorable que celle qu'on quittait, ou encore [...] pour la recherche de la connaissance [...]. Dans tous les cas, il s'agit de s'instruire du monde tel qu'il est et de s'instruire aussi devant les vestiges de ce qu'il a été (M. Yourcenar, *Le Tour de la prison*).

Nell'opera di Marguerite Yourcenar una solidarietà profonda lega viaggio e scrittura. L'esplorazione del mondo, la linearità dello spostamento, l'immersione, sul filo della memoria, a profondità e distanze non prevedibili, la gioia dello straniamento ma anche, soprattutto, della ricerca e della scoperta segnano il profilo segreto di questa parentela.

Il viaggio alimenta infatti la vita e l'opera della Yourcenar, scandisce il tempo di molti dei suoi personaggi, sia esso inteso come fenomeno di dislocazione fisica che come metafora di un incessante dinamismo spirituale. Le due dimensioni, spaziale e temporale, convivono nel procedimento instaurato dalla scrittrice, in cui la pagina stessa conduce ad un viaggio fattosi medium per la conoscenza di sé e del mondo. Il progresso del personaggio all'interno della storia trova la sua corrispondenza nell'avanzata del lettore lungo il libro (lo si riscontra, in particolare, ne *L'Œuvre au Noir*, seguendo il periplo da Bruges a Bruges in compagnia di Zénon); analogamente lo si può verificare in altre opere (basti pensare alle *errances* di Nathanaël in *Un homme obscur*) e tutto ciò trova una corrispondenza nell'importanza e la continuità del viaggio nella vita della Yourcenar, intraprendente fino agli ultimi anni della sua esistenza nell'esplorazione della 'prigione' terrestre, secondo l'esortazione del suo alchimista Zénon. "Toute ma vie j'ai été sollicitée par le voyage" — dichiara ne *Les Yeux ouverts* — "Le besoin de voyage restait aussi puissant qu'un

désir charnel [...]. J'ai 'repris la route' et la reprendrai sans doute encore bien des fois jusqu'à ce que la force de le faire me soit enlevée"[1].

1. — "Tutta l'esistenza fisica ed intellettuale di Marguerite Yourcenar fu percorsa dall'idea, del sentimento del viaggio. Viaggio nella geografia in un tempo reale, viaggio nella storia in un tempo immaginario. Ella seppe accordare i due tempi in modo continuo"[2]. Così scriveva Giovanni Macchia all'indomani della morte della scrittrice. Bisogna tuttavia aggiungere a queste due tipologie distinte dallo studioso italiano un altro tipo di viaggio realizzato dalla Yourcenar, quello alla ricerca delle proprie radici.

Il viaggio nella geografia è soprattutto viaggio intellettuale, ricerca di evocazioni e suggestioni del passato che il paese visitato può suscitare, in quanto la Yourcenar non ha consumato la sua vita tra gli scaffali della sua biblioteca ideale, ma spinta da una passione per una cultura dai gusti vagabondi, tutta protesa nella ricerca di un mitico 'altrove' — passione ereditata dal padre, raffinato intellettuale, uomo "très nomade", il quale sosteneva che "on n'est bien qu'ailleurs" — ha seguito un singolare itinerario di vita svolta all'insegna dell'*errance*, del viaggio "sans bagages", in cui ogni partenza o distacco è vissuto come rinnovamento perenne di un lento fluire, sentimento, questo, che costituisce il motivo dominante della sua produzione letteraria.

"Citoyenne du monde", come ella stessa si definiva, Marguerite Yourcenar non ha nulla dell'affannato turista moderno: dovunque sia andata si è concessa il tempo necessario per 'assorbire' la cultura del luogo, per approfondire le proprie riflessioni ed è riuscita a scoprire il tragico volto delle civiltà in trasformazione o in decomposizione, trovando nelle culture dei paesi diversi un continuo alimento alla sua scrittura distaccata e presente ad un tempo.

Il viaggio è dunque per Marguerite Yourcenar un'esigenza profonda: non è soltanto "déplacement physique", pulsione dell'*ailleurs*, esso è anche, e soprattutto, viaggio all'interno di se stessa, "exploration intérieure": "Tout voyage, toute aventure [...] se double d'une exploration inté-

---

[1] M. Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, Entretiens avec M. Galey, Paris, Le Centurion, 1980, pp. 324-325. Sul significato del viaggio nell'opera yourcenariana, cfr. AA.VV. *Voyage et connaissance dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*. Mélanges coordonnés per C. Rosso et C. Biondi, Pisa, Editrice Libreria La Goliardica, 1988.

[2] G. Macchia, *Yourcenar, ultimo viaggio nella storia*, "Corriere della Sera", 19 dicembre 1987, p. 3.

rieure" — afferma — "Il faut dans le voyage [...] des aptitudes contradictoires: de la fougue, une attention soutenue, une certaine légèreté [...], le goût de se plaire au spectacle extérieur des choses et l'intention bien arrêtée d'aller par-delà ce spectacle pour parvenir à voir des réalités souvent cachées"[3]. La presenza reale della sensibilità del viaggio è dunque indizio di una ricerca che non si appaga dell'esotismo o del 'falso movimento turistico' ma è esercizio di intelligenza autentica.

I paesi del Mediterraneo, dapprima, Italia, Germania, Svizzera, Grecia, la scoperta di mondi antichi, di epoche d'oro, si fondono ben presto in una poetica della ragione nostalgica: sono viaggi che fin dall'inizio fissano la mente e l'ansia del vivere in un *ailleurs* eternamente lontano e diverso, come in regioni mitiche. Piccoli segni, forse, certo indizi sicuri di una vocazione precisa, di una volontà di distacco totale che portano la scrittrice, all'indomani della seconda guerra mondiale, all'approdo nell'Isola di Mounth-Desert, nel Maine, ai confini col Canada, dove è vissuta fino alla morte in un *cottage* battuto dal vento e dalle maree da lei battezzato "Petite Plaisance", in perfetta solitudine, coltivando ortaggi, sgranando cereali per il pasto quotidiano. Ma anche da questa isola sperduta Marguerite Yourcenar ha continuato le sue *errances*, ha continuato a vagabondare attraverso i libri o all'interno di se stessa, avendo compreso "l'avantage de l'immobilité sur un point du monde", in quanto "[...] on peut faire plusieurs fois le tour du monde à l'intérieur de sa maison, sans jamais sortir de celle-ci [...] car, en regardant tourner les saisons sur un même lieu, on voyage toujours, on voyage avec la terre"[4], ma ha anche continuato a vagabondare per il mondo: l'Africa, l'America, l'India, La Thailandia, il Giappone definito "le pays du total dépaysement"[5].

La stessa volontà di *errance*, ma anche di 'scarto' dal presente conduce la scrittrice ad intraprendere nella sua scrittura quel "viaggio nella storia" di cui parla Giovanni Macchia, e questo sia che si tratti delle traduzioni dei lirici arcaici (*La Couronne et la lyre*, 1979), o dei racconti di ispirazione esotica (*Les Nouvelles orientales*, 1938), oppure della 'rivisitazione' dei miti antichi nelle opere teatrali (*Electre ou la chute des masques*, 1943; *Le Mystère d'Alceste*, 1943; *Qui n'a pas son Minotaure?*,

---

[3] M. Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, cit., p. 325.

[4] *Ivi*, p. 324.

[5] M. Yourcenar, *Le Tour de la prison*, Paris, Gallimard, 1991, p. 17. Questo testo è dedicato per buona parte ai riti, alle leggende, alle tradizioni del Giappone, paese visitato dalla Yourcenar nel 1982.

1960) o ancora dei celebri romanzi o racconti, ora ambientati nella Roma del II secolo (*Mémoires d'Hadrien*, 1951), ora nell'Europa del primo Cinquecento (*L'Œuvre au Noir*, 1968), ora nella Napoli tra XVI e XVII secolo (*Anna soror...*), ora nell'Olanda del XVI secolo (*Un homme obscur*)[6].

2. — Dal rapporto tra i viaggi di Marguerite Yourcenar e l'ambientazione dei viaggi dei suoi personaggi, in particolare Hadrien, Zénon, Nathanaël, da lei stessa definiti "les trois grands voyageurs de mom œuvre", nasce il particolare rilievo del tema dell'*errance* che tende a metafora forte ed esclusiva della vicenda umana nella sua totalità. 'Dalla nascita alla morte', arco sovente considerato nello sviluppo della personalità rappresentata, è lo spazio consono alla collocazione temporale delle numerose avventure reali o immaginarie vissute dagli eroi yourcenariani. A corollario sono annessi, logicamente, i motivi della 'partenza' e del 'ritorno', non fosse che per la possibile simmetrica coincidenza tra essi e i corrispettivi della 'nascita' e della 'morte'.

Si stabilisce così nell'opera della Yourcenar un sistema di interscambi fra le categorie spazio-temporali in grado di consentire i più audaci effetti di 'attraversamento', di *dépaysement*, di avvicinamento e di concentrazione[7]. L'andamento ciclico solitamente assunto dai viaggi degli eroi yourcenariani (partenza-ritorno al punto di partenza), rinvia ad una concezione magica ed esoterica (per cui ogni esperienza procede dall'Uno alchimistico e all'Unità ritorna), oltre che al pensiero eracliteo (basti ricordare l'idea del "mutamento e del ritorno" che Hadrien aveva assunto a sua filosofia della vita).

La funzione ascetica del viaggio, unita al carattere spesso iniziatico, anima le *errances* di Hadrien e Zénon, i cui comportamenti sono in gran parte dettati da inesauribile curiosità intellettuale.

Per Hadrien, "... à la fois organisateur, pèlerin, amateur et observateur du beau spectacle du monde"[8], il viaggio costituisce

> ...un bris perpétuel de toutes les habitudes, une secousse sans cesse donnée à tous les préjugés[9].

---

[6] Questi due racconti, insieme ad un terzo, *Une belle matinée*, sono stati riuniti in un volume dal titolo *Comme l'eau qui coule*, Paris, Gallimard, 1982.

[7] Cfr. in proposito, *Voyages dans l'espace et voyages dans le temps*, Conferenza tenuta da Marguerite Yourcenar a Tokio il 26 ottobre 1982 e posta a conclusione di *Le Tour de la prison*, cit., pp. 163-176.

[8] *Ivi*, p. 164.

[9] M. Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Gallimard, 1974, coll. "Folio" p. 137.

Nato a Itaca, in Spagna, Hadrien a sedici anni è ad Atene e avrà modo di approfondire la sua conoscenza della Grecia:

> La politique [...] n'eut aucune part dans ce voyage. Ce fut une excursion de plaisir et d'études[10].

Poi, in servizio militare, si sposta tra gli accampamenti:

> Le départ pour l'armée signifiait le voyage, je partis.
> J'étais poussé par mon goût du dépaysement; j'aimais à fréquenter avec ivresse les barbares[11].

Tutto il territorio romano è da lui attraversato. Spingendosi fino alla Britannia e di ritorno per la Gallia, la Spagna, l'Asia Minore, l'Africa, raggiungendo l'Oriente dei Parti, è un effondersi di forze costruttive, un riconoscimento di influenze positive:

> J'entrevoyais autrement mes rapports avec le divin [...]. J'étais l'un des segments de la roue, aigle et taureau, homme et cygne, phallus et cerveau tout ensemble. Protée qui est en même temps Jupiter[12].

Dopo l'iniziazione ai riti eleusini che conferivano i poteri della veggenza, Hadrien ricorda una notte in Siria dedicata all'osservazione del firmamento:

> Ce fut après ma visite à Osroès, durant la traversée du désert syrien. Couché sur le dos, les yeux bien ouverts [...], livré du soir à l'aube à ce monde de flamme et de feu. Ce fut le plus beau de mes voyages [...]. La nuit syrienne représente ma part consciente d'immortalité[13].

Gli fa riscontro un altro momento di "vertige", conclusosi con l'ascensione al cratere dell'Etna. Il temerario alpinista riconosce nella conquista della vetta, nello sguardo lanciato dalla cima al sorgere del sole uno dei momenti supremi della sua vita:

> Ce fut l'une des cimes de ma vie. Rien n'y manqua, ni la frange dorée

---

[10] *Ivi*, p. 87.
[11] *Ivi*, p. 55.
[12] *Ivi*, p. 159.
[13] *Ivi*, pp. 164-165.

> d'un nuage, ni les aigles, ni l'échanson d'immortalité[14].

Ma sarà particolarmente durante le spedizioni militari nelle regioni nordiche la cui differenza geografica materializza l'alterità che Hadrien si presterà, o più esattamente, si darà interamente ad esperienze *autres*. L'esaltazione, condizione di una fuga *hors de soi* è costante. La trasformazione è accettata. Di fronte alla diversità, il viaggiatore non ha affatto la preoccupazione di mantenere l'unità del suo io, al contrario, ne sposa voluttuosamente le contraddizioni, o piuttosto è il suo io che, fluttuando sulla molteplicità del mondo, lo assorbe e se ne arricchisce.

La conquista dell'assoluto è il viaggio assoluto:

> Je partis avec ivresse [...].
> Je m'imaginais prenant la simple décision de continuer à aller de l'avant, sur la piste qui déjà remplaçait nos routes [...]. Être seul, sans biens, sans prestiges, sans aucun des bénéfices d'une culture, s'exposer au milieu d'hommes neufs et parmi les hasards[15].

Una volta che si concludono i sogni di conquista dello spazio e del tempo resta la scrittura; non più la scrittura delle cose, l'iscrizione architettonica di una vita nel mondo, ma la scrittura con le parole, la 'messa in ordine' sul piano simbolico che compensa il fallimento sul piano reale.

Hadrien, ormai prossimo alla morte, ma ancora lucido e deciso a "entrer dans la mort les yeux ouverts", rievoca e giudica la propria esistenza di uomo e di statista. Una vita dominata dall'ideale di perfezione umana, dall'incessante ricerca di un accordo armonioso tra l'intelligenza e la volontà, tra il piacere e la disciplina, e tuttavia sottilmente pervasa dalla consapevolezza della caducità di tutte le cose, non ultima, la grandezza di Roma.

Con la stesura dei *Mémoires*, sotto forma di una lunga lettera indirizzata a Marc'Aurelio, Hadrien ha intrapreso un viaggio sul filo della memoria che gli consente di ripercorrere tutta la sua vita, di analizzare avvenimenti e persone e di analizzarsi, mettendo a nudo le sue debolezze, le sue angosce, i suoi conflitti interiori, in poche parole, non l'imperatore, "dio in terra", ma l'uomo con la sua caducità. In tal senso i *Mémoires* diventano l'ambito nel quale si coniugano armoniosamente percorsi spazia-

---

[14] *Ivi*, p. 179.
[15] *Ivi*, p. 187.

li e temporali, costituendo non tanto un'apologia del potere, quanto una costante celebrazione del viaggio ed una parabola dell'attività della scrittura come "l'heureux accord d'une fonction, d'un tempérament, d'un monde".

Anche l'esistenza di Zénon, il medico-alchimista-filosofo de *L'Œuvre au Noir* — testo a metà strada tra romanzo storico e biografia immaginaria — è tutta svolta all'insegna dell'*errance*, dell'ansia di un *ailleurs*. Per Zénon, come per Hadrien "...le but essentiel est de nouveau ce bris des prejugés et des coutumes, qui est pour un homme d'intelligence l'un des plus clairs profits du voyage, et la recherche passionnée de tous les modes de connaissance — pour lui surtout métaphysique et alchimique — que les siècles ont accumulées sur certains points du monde plus qu'ailleurs"[16].

Fin dalle prime pagine del racconto appare evidente il carattere iniziatico del viaggio di Zénon. Le sue affermazioni

> Qui serait assez insensé pour mourir sans avoir fait au moins le tour de sa prison?[17],

oppure:

> Il s'agit pour moi d'être plus qu'un homme[18],

mettono in evidenza la specificità dell'impresa vista come avventura gnostica avente per scopo la scoperta del vero se stesso.

Pellegrino in cammino verso regioni misteriose in cui è pericoloso avventurarsi, ecco come si presenta nella prima parte del libro, intitolato, appunto, *La Vie errante,* il personaggio di Zénon.

Al sogno di Henri Maximilien, suo compagno di strada per un breve percorso, "aventurier de la puissance", il quale vuole percorrere semplicemente il mondo per raggiungere la gloria delle armi e del piacere, per realizzarsi e diventare un uomo, Zénon, "Aventurier du savoir" oppone la sua volontà di

> ...pénétrer le mystère de l'univers, de parvenir à la connaissance et de découvrir la divinité qui est en lui[19].

---

[16] M. Yourcenar, *Le Tour de la prison*, cit., p. 165.
[17] M. Yourcenar, *L'Œuvre au Noir*, Paris, Gallimard, 1968, coll. "Folio", p. 18.
[18] *Ibidem.*
[19] *Ibidem.*

Il suo programma prevede dapprima "le tour de la prison", cioè lo spostamento nello spazio per conoscere "le visage du monde" in cui vive ed appropriarsi del sapere che gli uomini dei differenti paesi hanno elaborato nel corso dei secoli. Ma egli non si accontenta di una scienza che si limiterebbe ad inventare l'esistente, vuole penetrare al di là della sua struttura profonda per conoscere l'alchimia che sa 'distillare' l'eternità della vita passeggera degli esseri e delle cose. Egli vuole anche 'operare' su questa alchimia, il che spiega l'allusione agli elementi semplici e ai metalli, vuole anche scoprire i segreti di un al di là proibito ai vivi di cui i morti portano segni indecifrabili e gli dei vaghe promesse.

Il percorso di Zénon è circolare: parte da Bruges, va in Spagna, nell'Africa del Nord, nell'Europa centrale, da Budapest a Genova, a Basilea, a Lione dove esercita la professione di medico, poi a Innsbruck e nei Paesi nordici per poi ritornare a Bruges, ma è in fondo una *errance* che indica un duplice movimento di ricerca al di fuori e di ritorno su se stesso, di dilatazione nello spazio e di concentrazione in profondità. Movimento che si realizza in due grandi tappe corrispondenti, l'una alla raccolta dei dati e all'accumulazione delle esperienze, l'altra alla loro progressiva 'distillazione' per estrarne l'essenza. Il contrasto fra due tensioni, l'ansia di conoscere il nuovo e l'ignoto e di giungere poi alle origini e al riposo, è in Zénon più evidente che in Hadrien.

Ed è infatti ne *La Vie immobile*, seconda parte de *L'Œuvre au Noir*, che comincia il vero 'viaggio' di Zénon, grazie al quale l'esplorazione del mondo non si effettua più dal *dehors* ma dal *dedans*, alla ricerca dello 'strato' più profondo in cui si identificano individuo e cosmo, istante e eternità. Viaggio apparentemente immobile che conduce in realtà in luoghi inattesi.

Nel corso di questa "errance en profondeur", le conoscenze accumulate durante lunghi anni di studio e di esperimenti su "le corps des choses" sono passate alla 'fiamma' e agli 'acidi' del 'laboratorio interiore' dove si produce la più straordinaria delle alchimie:

> Cette existence immobile bouillonnait sur place; le sentiment d'une actvité presque terrible grondait comme une rivière souterraine [...]. Le temps, qu'il avait imaginé devoir peser entre ses mains comme un lingot de plomb, fuyait et se subdivisait comme les grains du mercure[20].

Dalla prigione metaforica evocata nel primo capitolo ("Qui serait aus-

---

[20] *Ivi*, p. 211.

si insensé pour mourir sans avoir fait au moins le tour de sa prison?"), alla prigione reale ma non meno allegorica dell'ultimo capitolo (prigione in cui il medico-alchimista viene rinchiuso perché accusato di eresia e dove si darà la morte per 'insediarsi' volontariamente nella propria fine), si compie il viaggio di Zénon al centro del tempo e dello spazio umano per sfociare infine nell'eterno. Dopo le esperienze della "vie errante", i passi di Zénon si restringeranno all'ospizio e alla cella, lungo una spirale che, chiudendosi al centro, prelude alla morte.

Personaggi "en perpétuelle quête", Hadrien e Zénon esemplificano un'esperienza umana di continuo *déplacement*, realizzando dal punto di vista del *voyage intérieur* un itinerario analogo che li conduce dall'*errance matérielle* legata alla molteplicità delle circostanze, delle esperienze vissute e dei cammini percorsi, al *vertige de l'abîme* e all'*errance sur place* che convergono inesorabilmente verso quel luogo, quel momento supremo che è la morte, scopo e termine ultimo di ogni umana avventura. In ambedue *les années d'apprentissage* tendono a confondersi con *les années de voyage*. In ambedue l'iniziazione si prolunga ben al di là dell'adolescenza. Hadrien non raggiunge la stabilità che nel momento del suo accesso all'impero del mondo: egli ha circa quarant'anni ma continuerà a viaggiare; Zénon viaggia per più di trent'anni prima di ritornare al punto di partenza. L'*errance* come situazione della 'patria possibile' — ormai quasi nomade — si trova così strettamente legata alla volontà di sapere, al desiderio di conoscere il mondo attraverso se stessi: Hadrien e Zénon non si fermano tanto sulle circostanze o sulle particolarità talvolta esotiche del loro percorso reale, quanto sul "système de connaissance intime et universelle" che possono trarne.

Né l'imperatore, né il medico-alchimista raccontano le loro peregrinazioni per il solo piacere del racconto ma cercano di stabilire delle leggi, di decifrare alcuni segni incontrati, doppiando la loro esperienza vissuta di un simbolismo più ampio del semplice apprezzamento individuale e confinante spesso nel mito. La loro più profonda esaltazione si trova al limite stesso del conosciuto e del conoscibile, là dove si fermano i cammini già percorsi e si accede all'ignoto. E lo scopo del viaggiatore è, al di là delle esperienze acquisite, afferrare lo 'sconosciuto' che giace in sé e vincere la distanza incommensurabile che separa ciascuno da se stesso.

Anche la vicenda umana di Nathanaël, il protagonista del lungo racconto *Un homme obscur* è tutta svolta all'insegna dell'*errance*. Essere permeabile, privo di ambizioni, Nathanaël è un antieroe che invece di vivere "se laisse vivre", un uomo

> ...à la fois endurant et indolent jusqu'à la passivité, quasi inculte mais doué d'une âme limpide et d'un esprit juste qui le détournent, comme d'instinct, du faux et de l'inutile[21].

In lui la fine dell'esperienza coinciderà con la fine della vita.

L'itinerario percorso da Nathanaël è dunque ben diverso da quello di un Hadrien o di un Zénon i quali nutrivano ancora fiducia nell'uomo e le cui *errances* attraverso il mondo erano servite ad accumulare conoscenze ed esperienze che avevano avuto la loro sedimentazione durante la lunga stasi della maturità, per cui il *voyage* era stato anche, e soprattutto, *apprentissage*.

In contrappunto a questi 'eroi', nell'*errance* di Nathanaël non c'è nulla che sfiori la leggenda o il mito, anzi tutto si muove nell'ambito dell'insignificante e del contingente e si esaurisce con la morte.

Il viaggio involontario intrapreso da Nathanaël come fuga, offre al protagonista l'occasione di un incessante progresso, senza turbarlo radicalmente nell'innato equilibrio di persona umile e schiva, sostanzialmente autonoma e solitaria. "Ses voyages n'ont pas été voulus" — afferma la Yourcenar — "ils n'en ont pas moins eu sur cet 'homme obscur' le même résultat que sur Hadrien et Zénon, bien qu'ils l'aient mené dans des parties du monde inconnues d'eux [...]. Ils lui ont appris d'une part la méfiance à l'égard des opinions courantes de son pays et de son siècle; de l'autre, le fond commun de toute l'aventure humaine"[22].

In *Un homme obscur* si celebra l'unione tra il racconto d'avventure e la più intima genesi di una presa di coscienza. Paesaggi marini, terre vergini accarezzate dal primo sguardo umano, fanno da sfondo a questo viaggio. Le *errances* involontarie nell'Ile des Months-Deserts (esempio di coincidenza, in una medesima topografia, del vissuto della scrittrice e di quello del suo personaggio) e nell'Ile Perdue dove, fuggiasco, Nathanaël vive un'esperienza d'amore, gioia semplice in quanto naturale, costituiscono il canovaccio su cui si intessono ulteriori viaggi.

Nell'immobilità spaziale del soggiorno ad Amsterdam, Nathanaël continua a viaggiare con la fantasia attraverso i libri (la sua attività di correttore di bozze presso lo zio stampatore gli consente di rinnovare, in un parallelo continuo e sottinteso col *topos* del viaggio, l'avventurosa 'navigazione' dello spirito, tanto che, nella lettura, egli si abbandona alle *rêveries* in grado di porlo in contatto con gli antenati più remoti quali i greci

---

[21] M. Yourcenar, *Un homme obscur*, in *Comme l'eau qui coule*, cit., pp. 254-255.
[22] M. Yourcenar, *Le Tour de la prison*, cit., p. 167.

e i latini) e continua a viaggiare sempre con la fantasia, recandosi al porto, luogo privilegiato in cui, assistendo alla partenza delle navi, può abbandonarsi alle fantasticherie dell'evasione e dove l'immagine del viaggio reale viene recuperata come immagine edenica di un paradiso perduto:

> Une nostalgie le ramenait au port à ses heures perdues. Là on pouvait, accoudé sur l'étroit garde-fou d'un pont, examiner d'en haut les navires à quai, voir le branle-bas des arrivées et des départs, apprendre des marins [...] les incidents et la longueur de la traversée [...]. Il lui semblait maintenant que le plus beau temps de sa vie avait été ces traversées, ces nonchalantes escales dans des ports au climat languide, ou encore ces deux ans de dure vie et de naïf amour dans l'île que ses habitants appelaient l'Ile Perdue[23].

Infine l'ultimo viaggio nell'isola frisona, luogo diseredato, lontano dagli uomini e da ogni forma di cultura e di civiltà, in cui si annulla ogni rapproto spazio-temporale, costituisce un'ulteriore tappa di un percorso che tende all'*encerclement* e al *rétrécissement*, segni circolari nei quali viene circoscritta l'avventura umana di Nathanaël. Nell'isola frisona, sito emblematico del distacco, fuori dal tempo e dallo spazio, Nathanaël sceglierà il suo covo di animale,

> ...un asile où finir seul, comme font les animaux malades ou blessés[24],

quel luogo "creux" dove, immerso nell'immanenza, sola realtà possibile, egli esprimerà il suo desiderio di fusione con gli elementi, di ritorno all'elemento primo, all'indifferenziato, alla terra di cui siamo fatti e a cui inesorabilmente si ritorna (come gli aveva insegnato il filosofo Léo Belmonte).

Anche per Nathanaël, come per Zénon, i passi si restringeranno lungo una spirale che, chiudendosi al centro, prelude alla morte.

3. — L'opera della maturità, l'autobiografia, costituisce un'altra forma di *errance* nella scrittura yourcenariana, quella realizzata nel 'labirinto del mondo', all'interno delle proprie radici e del proprio io, in cui tempo storico e tempo umano saranno ancora più intimamente congiunti;

---

[23] M. Yourcenar, *Un homme obscur*, cit., pp. 106 e 133.
[24] *Ivi*, p. 204.

viaggio per eccellenza che consentirà di comprendere e di comprendersi.

Così *Souvenirs pieux*, *Archives du Nord*, *Quoi? L'Eternité*, trilogia riunita sotto il titolo complessivo *Le Labyrinthe du monde* (1988) prende l'aspetto di un'inchiesta sul significato del mondo e della vita.

L'immagine del labirinto assunta ad emblema della trilogia di memorie, che impone alle pagine un andamento frammentario ad onde concentriche, non è recuperata come luogo in cui ci si smarrisce, in cui si accede per scontare una condanna, secondo il simbolismo tradizionale, ma come premio a chi si alimenti delle curiosità di quelle zone intermedie dove l'anima e la carne si confondono, dove il sogno si adegua alla realtà, dove la vita e la morte si scambiano attributi e sembianze.

Nei primi due testi che costituiscono un'autobiografia anteriore alla nascita (in quanto ricostruzione della storia della famiglia materna e della famiglia paterna), Marguerite Yourcenar relaziona essenzialmente dei viaggi che non sono suoi, ma in realtà si stabilisce tutta una rete di corrispondenze tra questi itinerari e i propri, il tempo del viaggio consentendo quel va e viene tra il passato recente personale e un passato più antico che appartiene ai suoi antenati.

Questi itinerari attraverso lo spazio non sono che una figurazione di quel lungo viaggio attraverso il tempo che costituisce l'autobiografia, tanto più che qui il tempo è largamente esteso e la Yourcenar non si limita alla propria durata; al contrario la nascita, invece di essere, come accade solitamente, il punto di partenza, diventa, in qualche modo, punto di arrivo. Ma questo punto di arrivo, questo porto alla fine di un lungo viaggio nel tempo non è situato nello stesso luogo. In *Souvenirs pieux* la nascita è raccontata all'inizio e, a partire da questa, si opera la risalita nella "ligne maternelle":

> L'être que j'appelle moi vint au monde un certain lundi 8 juin 1903[25].

In *Archives du Nord*, al contrario, l'autobiografia comincia dal passato più remoto della famiglia:

> Je voudrais, à propos d'une dizaine de ces lignées dont je sais encore quelque chose, noter ici des analogies, des fréquences, des cheminements parallèles ou, au contraire, divergents [...] pour découvrir quelques lois que nous dissimulent ailleurs les protagonistes trop magnifiques qui occupent les devants de l'histoire[26],

---

[25] M. Yourcenar, *Souvenirs pieux*, Paris, Gallimard, 1974, coll. "Folio", p. II.
[26] M. Yourcenar, *Archives du Nord*, Paris, Gallimard, 1977, coll. "Folio", pp. 47-48.

per giungere alla fine del testo all'evocazione della nascita dell'io narrante:

> L'enfant qui vient d'arriver au Mont-Noir [...] a environ six semaines [...]. Elle tentera tant bien que mal de sortir de ce que ses ancêtres appelaient le siècle, et que nos contemporains appellent le temps, le seul qui compte pour eux, surface agitée sous laquelle se cachent l'océan immobile et les courants qui traversent celui-ci. Par ces courants, elle essayera de se laisser porter. Sa vie personnelle [...] se déroulera du mieux qu'elle pourra à travers tout cela[27].

È un po' come se si trattasse di un viaggio di andata e ritorno: partire dalla nascita per risalire molto lontano, prima; poi, nel secondo testo, partire, al contrario, da molto lontano per giungere alla nascita.

Ora, in questo viaggio di andata e ritorno l'itinerario non è lo stesso: al viaggio nella *branche* materna è succeduta l'esplorazione nella *branche* paterna. Volontà, questa, già palesemente espressa dalla stessa scrittrice nella prima pagina di *Archives du Nord*:

> Je voudrais suivre ici la démarche contraire, partir directement des lointains inexplorés pour arriver enfin [...] jusqu'au Lille du XX siècle [...], jusqu'à une petite fille apprenant à vivre entre 1903 et 1912 sur une colline de la Flandre française[28].

Così questo viaggio nella genealogia familiare si rivela essenzialmente come una esplorazione dell'io, anche se esso sembra vagabondare in periodi lontani in cui questo io non è ancora costituito. È infatti l'io che conferisce la vera unità di luogo in tutti questi cambiamenti di luoghi, perché si tratta di un io narrante e, al tempo stesso, perché questo 'periplo' attraverso altre identità permette alla scrittrice di comprendere la formazione della propria; infine perché scrivendo questa partenza e questo ritorno alla madre, Marguerite Yourcenar rivela, forse, una chiave segreta della sua personalità . Realizzando un "voyage dans les autres", "l'autre" esplora la vita dei suoi antenati per scoprirne il volto e per comprendersi:

> Les incidents de cette vie m'intéressent surtout en tant que voies d'accès par lesquelles certaines expériences l'ont atteinte[29].

---

[27] *Ivi*, pp. 368-369.
[28] *Ivi*, p. 15.
[29] *Ivi*, p. 369.

Quoi? L'Eternité, ultimo volume della trilogia, rimasto incompiuto e pubblicato postumo, riprende il lungo viaggio controcorrente alla ricerca delle proprie radici, la singolare rivisitazione di storie familiari, aggiungendo alcuni tasselli a quel vasto mosaico che costituisce *Le Labyrinthe du monde*.

Con questo testo, termine del lungo percorso biografico e genealogico, Marguerite Yourcenar ritorna al suo punto di partenza: l'io itinerante del personaggio narratore. Qui però non ha bisogno di consultare documenti fra gli archivi polverosi, data la contemporaneità dei personaggi: le basta sfogliare le pagine di un vecchio album di famiglia, guardare "les fotographies roussastres et [...] floues", perché i volti scomparsi si animino, le situazioni si attualizzino, i ricordi affiorino sul filo della memoria, rinascano le riflessioni e l'edificio narrativo si configuri progressivamente.

Ricostruendo con scrupolosa esattezza storica l'esistenza dei suoi antenati, dai più remoti ai più recenti, Marguerite Yourcenar è giunta così a comporre, attraverso questa operazione di recupero, l'immagine di se stessa. Questo 'viaggio' nella genealogia familiare diventa anch'esso, secondo la definizione di Lukacs "la via che conduce l'uomo alla conoscenza di sé"[30].

È, in fondo, la stessa operazione che la scrittrice aveva compiuto coi suoi personaggi. In tutte le sue creazioni, infatti, dall'imperatore romano al medico-alchimista, dalle fantastiche figure delle *Nouvelles Orientales*, all'umile Nathanaël, dall'affascinante e tragico poeta giapponese Yukio Mishima, morto suicida[31], al quale lo legava la stessa implacabile ricerca della verità, agli scrittori e artisti celebrati in *En pèlerin et en étranger* (1989), in cui la scrittrice viaggia con la devozione del pellegrino e la curiosità dello straniero per il grande paese dei quadri, dei libri, della musica, delle leggende antiche, muovendosi attraverso i tempi, riannodando i fili della memoria collettiva, Marguerite Yourcenar ha trovato l'immagine speculare di sé, riflettendo così quella concezione dell'esistenza come *errance*, al tempo stesso *déplacement physique* e *exploration intérieure* da lei stessa sintetizzata nella frase: "Tout être qui a vécu l'aventure humaine c'est moi" .

---

[30] G. Lukacs, *Problemi di teoria del romanzo*, Torino, Einaudi, 1976, p. 23.

[31] Cfr. il lungo saggio che la Yourcenar ha dedicato a questo poeta: *Mishima ou la vision du vide*, Paris, Gallimard, 1981.

BEATRICE ALFONZETTI

IL GIURAMENTO SULLA SCENA: ALFIERI

Nella drammaturgia della congiura, il giuramento costituisce la sequenza scenica centrale prima della catastrofe[1]. Due sono i modelli culturali e politici con cui tale drammaturgia si confronta nello spazio simbolico della scena, generando a sua volta modelli letterari, intrisi di reminiscenze classiche, privilegiate e selezionate in funzione della voluta esemplarità. Congiura 'aristocratica' come ritorno al passato e congiura 'repubblicana' come sovvertimento di quell'ordine sono altresì i due eventi che aprono e chiudono, nella città teatro di Napoli, il nostro Settecento politico. La mediazione fra la pratica politica e quella tragico-letteraria è attestata, fra l'altro, dal duplice ruolo di attori di congiure vere e autori di congiure nella *fiction*, svolto da alcuni letterati. Saverio Pansuti, il "poeta della botte" della congiura del 1701, è anche l'autore di tragedie sulla congiura (in particolare la *Virginia* del 1725); Francesco Saverio Salfi, l'"eloquente giacobino" della congiura del 1794, è anche autore di melodrammi e tragedie sulla congiura, dall'inedita *Brezia* alla *Congiura pisoniana* ai *Trenta tiranni*[2]. Le tragedie romane di Pansuti sono precedute da quelle di Gravina (qui interessa

---

[1] Cfr. B. Alfonzetti, *"La congiura come genere": esempi alfieriani,* in "La Rassegna della letteratura italiana", s. VIII, (1994), n. 3. Eviterò, anche per motivi di spazio, di ripetere i rilievi su questo particolare tipo di giuramento (*Congiura dei Pazzi, Timoleone, Bruto secondo*). Sul rituale del giuramento nella tradizione letteraria relativa alla congiura, si veda M. Di Napoli, *L'immagine della congiura in alcuni testi storici di età moderna*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", s. III, (1989), vol. XIX, 4, p. 1438 e p. 1443.

[2] Si tratta di una ricerca ancora in corso. Posso però rimandare ad alcuni miei recenti lavori: *Congiura aristocratica e drammaturgia della congiura. "Virginia" in Gianvincenzo Gravina e Saverio Pansuti*, in "Campi immaginabili", (1995) n. 1-3; *Teatro e tremuoto. Gli anni napoletani di Francesco Saverio Salfi (1787-1794)*, Milano, Franco Angeli, 1994; *1798. Declamazione dei "Trenta tiranni"*, in "Rivista italiana di studi napoleonici", XXIX, (1992), n. 1-2.

ricordare l'*Appio Claudio*, Napoli 1712), mentre quelle di Salfi dagli *Esuli tebani* di Mario Pagano (1777), dove il patto fra più personaggi mira a ribaltare un potere esercitato con la forza al di là delle leggi. Il patto si realizza attraverso il giuramento. E nel limitarmi a ricordare i giuramenti di Virginio ed Icilio delle due tragedie napoletane (di Gravina e Pansuti), mi soffermerei su quello della tragedia di Pagano, più attinente per contesto e struttura ai giuramenti delle tragedie di Alfieri.

L'azione degli *Esuli tebani* rappresenta la congiura contro Leontida, "*Capo dell'Oligarchia, e Tiranno di Tebe*". Nella prima scena del terzo atto, si svolge il rituale del giuramento, raffigurato nelle sue componenti arcaico-sacrificali. Dapprima i congiurati levano in alto le destre, recitando coralmente il motto: "O morte, o libertà tutti cerchiamo", poi su invito di Carone si dà inizio al "sacro rito":

> *Pelopida.* La vittima si rechi all'Ara, e voi / Assistete, o Compagni. / Al sacro inviolabil giuramento / Prepari ognun la mente. / O della Patria mia / Voi tutelari Numi, Invitto Alcide, / Gran domator de' mostri, e de' Tiranni. / E tu potente Bacco, e Padre Giove, / Volgete il guardo amico / Al popol pio di Tebe. / Come io di questa vittima nel seno / Il ferro immergo, e il vivo sangue spargo, / Concedete così, che de' Tiranni / In mezzo al cor si affondi / Dalla mia man questa lucente spada. / Il Ciel balena, ed a sinistra tuona. / O gran Rettor del fulmine, / L'augurio accetto, in mio favor tu sei. / Da questa tazza ognuno / Della vittima assaggi il sangue, e giuri.
>
> *Carone.* Io giurerò primiero. / Gran Dei del Cielo, o Santa Temi, o Giove, / E voi Numi d'Averno, / O Erinni, o della notte orrende figlie, / Vindici de' spergiuri, / Come il sangue, che bevo, il mio si versi, / Se alla promessa io manco. / A te, mia Patria, o mio gran Nume, il sangue, / E 'l viver mio consagro.
>
> *Congiurati.* Di noi ciascun al giuramento è pronto. (*a*) *Si beve, e si giura.*

In un'altra congiura di quegli anni, *La congiura dei Pazzi* di Francesco Saverio Catani (Firenze, 1779), la didascalia precisa che al posto del pugnale i congiurati devono adoperare il cappello, in quanto "*Il Teatro non soffrirebbe un giuramento diverso*". Il giuramento rispetta tuttavia i due tempi, individuale e collettivo, della prevista liturgia: Francesco de' Pazzi, togliendosi il cappello, pronunzia, dopo l'iniziale apostrofe al "Cielo", il giuramento ("[...]. Eterna guerra, / Odio fatal dei Medici alla stirpe, / Finché non resti, o esterminata, o estinta, / Oggi ciascun di noi promette, e giura"), gli alri congiurati vi aderiscono, per poi rimettersi il cappello.

Gli *Esuli tebani* furono dedicati a Gaetano Filangieri, di cui è nota la fede massonica, condivisa pur se diversamente da Pagano[3]. Lo attesta, fra l'altro, la cerimonia funebre, celebrata con rito massonico, per la morte di Filangieri, cui partecipò anche Salfi, autore di un *Éloge de Filangieri*. La particolare raffigurazione scenica del giuramento offerta dalla tragedia di Pagano andrebbe inquadrata anche all'interno di tali codici, che ripropongono sul versante della comunicazione letteraria la drammaturgia della congiura. Già sperimentata negli anni venti dalle tragedie romane di Saverio Pansuti, essa era stata ripresa da Antonio Conti, legato agli ambienti inglesi della massoneria. Negli anni settanta, la riproposizione del giuramento che fonda la *coniuratio*, assunta in chiave ideale, sembra alludere o comunque simbolizzare il vincolo della fratellanza massonica, cui fa esplicito riferimento la dedica a Filangieri[4]. Fatte le debite distanze, è quanto ho già rilevato per i giuramenti delle opere teatrali di Salfi. Vent'anni però li separano: la visibilità del giuramento giacobino si oppone al carattere segreto di quello massonico. E se il giuramento sul pugnale di Bruto recitato pubblicamente nelle adunanze della prima Cisalpina o trasposto sulle scene di Milano (penso in particolare al giuramento della *Congiura pisoniana* di Salfi) avrà una tale risonanza da divenire un emblema rivoluzionario (*Le serment* di David, la grande fortuna scenica del *Bruto primo* e del *Bruto secondo* di Alfieri), quello massonico resta nascosto all'interno delle varie logge. Riveste tuttavia una sua funzione come "impegno sacrale al segreto" e come vincolo alla "formazione iniziatica di una *élite*, destinata a costruire un nuovo stato fondato sulla ragione e sull'ordine naturale"[5].

Anche Alfieri viene a contatto, sin dagli anni giovanili, con tale

---

[3] Cfr. G. Giarrizzo, *Massoneria e illuminismo nell'Europa del Settecento*, Venezia, Marsilio, 1994, pp. 275-97; pp. 350-58.

[4] Così nella dedica "A Sua Eccellenza. Il Signor Cavaliere D. Gaetano Filangieri. De' Principi d'Arianello, ecc.": "Forse dovrei, secondo il volgar costume di coloro, che fanno le dediche, intessere il vostro elogio? Ma il vostro solo nome compiutamente lo fa. Esso ne desta l'idea dell'*Entusiasta* amico dell'uomo, dell'Eloquente, e profondo politico, di colui finalmente che forma la felicità e la delizia degli Amici, ed è l'oggetto della stima de' generosi allievi delle Muse". Gli *Esuli tebani* sono editi s.l. s.d.

[5] Cfr. P. Prodi, *Il sacramento del potere. Il giuramento politico nella storia costituzionale dell'Occidente*, Bologna, il Mulino, 1992, p. 465. Secondo Giarrizzo il segreto "non riguarda il cerimoniale iniziatico, o la struttura della loggia bensì il 'mistero', la gnosi cui l'adepto accede". *Massoneria e illuminismo*, cit., p. 155.

ideologia, che si concretizzerà nell'utopia di un libero rifugio da cui "parlare agli uomini oppressi dal dispotismo ed esprimere propositi di libertà e di umana dignità"[6]. Basti richiamare, d'altronde, il noto passo della *Vita* dove Alfieri confessa in tono un po' canzonatorio il proprio attivismo nella costruzione di una "società permanente" con "voti, e regole, e buffonerie diverse" somigliante alla "Libera Muratoreria", basata su "leggi" "imparziali, egualissime, e giuste". Proprio all'interno di questa possibile "ben equilibrata repubblica" matura la spinta alla scrittura e poi, nel giro di uno, due anni, quella a riversare nell'identità di "autore tragico" la "profonda ferocissima rabbia ed abborrimento contro ogni qualsivoglia tirannide"[7]. Sono anni, frequentazioni e pratiche in cui si realizza l'iniziazione al 'nuovo mondo', in cui rientra l'accentuata e precoce attenzione per gli aspetti rituali e simbolici del giuramento, che con le tragedie di Alfieri irrompe nella nostra scena tragica, con una veemenza ossessiva senza eguali. Non c'è tragedia infatti in cui, vuoi come incidentale intercalare, vuoi come attestazione d'amore, di fede, di verità del discorso, vuoi come rituale, come formula, come patto, come promessa e vincolo ad un'azione, vuoi come sequenza scenica e vuoi infine come stessa azione tragica, esso non si ripeta. Il suo pervasivo, reiterato, circolare linguaggio sembra cifrare i personaggi, ridurre le loro stesse possibilità espressive, condensarle, rendendole urgenti ed assolute, corrispettivo di una condizione senza scampo, senza via d'uscita. Il conflitto spesso si risolve senza quell'indugio (penso a Racine), che rischia di generare effetti di languore scenico, di stasi nel movimento. E si risolve proprio in nome della cogenza del giuramento prestato, del suo valore primario e prioritario rispetto ad ogni altro sistema di valori. L'opposizione fra fede data e fede rotta delinea uno scenario in cui si contrappongono rispettivamente personaggi positivi e negativi, forti e deboli, eroi di libertà e tiranni. Con un inatteso rovesciamento, però, ai cattivi, perché traditori e spergiuri, tra cui ovviamente il tiranno usurpatore, Alfieri affianca gli eroi del male, che spesso ad apertura scenica enunciano un giuramento promissorio di vendetta, nel quale, come i buoni, si riconoscono e per il quale agiscono.

Stazio, Plutarco, Livio, fonti compiutamente studiate di Alfieri, gli

---

[6] Ibidem.

[7] V. Alfieri, *Vita scritta da esso*. Edizione critica a cura di L. Fassò, Asti, Casa d'Alfieri, 1959, p. 136 e 177.

hanno trasmetto la memoria dei giuramenti classici[8]. Vedremo, però, come in qualche caso Alfieri abbia forzato il significato originario o prestato un'attenzione così insistita, da tradursi in un dato di per sé significativo. Assumendo i valori simbolici dell'universo antico, Alfieri li riversa nella sua sperimentazione tragica, sino a ricodificarli. Lo stesso linguaggio impronta, infatti, anche i personaggi delle tragedie d'argomento mitico e storico moderno: espressione di uno stile denso, estremo ed assoluto, come si conviene ad un'oratoria alta, al personaggio esemplare, che nella formula del giuramento esprime la propria virtù. Nell'immaginario settecentesco interno alla repubblica delle lettere, tale rituale simbolizza un patto fra eletti, un vincolo amicale e di fraterno amore (esemplari i giuramenti di Gionata al "fratel d'amore" David), che supera qualunque altro affetto e legame di natura. Vale però anche l'inverso, il venir meno del patto verticale con l'usurpazione tirannica, che svincola dall'obbedienza verso un potere arbitrario, legittimando la *coniuratio*. È vero, si incontreranno anche giuramenti d'amore, ma sono deboli, privi di forza, accidentali in realtà. Fanno parte comunque di un linguaggio che va inteso innanzi tutto quale segno di rottura, al di là delle sue valenze simboliche intenzionali o meno. Varie d'altronde e mai ricostruibili nella loro interezza sono le spinte, le sollecitazioni, le suggestioni, le scelte, le proiezioni personali ed esistenziali (anche nella *Vita*, l'autoritratto insiste su qualche "solenne giuramento"), che nel loro articolato sovrapporsi ci hanno dato situazioni tragiche estreme, da rivedere ed apprezzare in rapporto ad un clima i cui codici ci sfuggono talmente da non riconoscerli. Anche noi invece potremmo essere in grado di risentire la vibrante tensione di Bruto o Raimondo espressa nella parola come mezzo di persuasione e luogo di passione.

Per una tipologia del giuramento. Nel 1783 l'edizione senese codifica sulla pagina e sulla scena il linguaggio del giuramento: dal *Filippo* al *Timoleone*, tutti i personaggi giurano. E giuravano anche nelle prime stesure degli anni 1775-77, personaggi antichi, greci e romani, e

---

[8] Cfr. rispettivamente C. Calcaterra, *La questione staziana intorno al "Polinice" e all'"Antigone", Gli studi staziani dell'Alfieri "per la Tragica"*, in "Giornale storico della letteratura italiana" (1929), ora in Id., *Il Barocco in Arcadia e altri studi sul Settecento*, Bologna, Zanichelli, 1950; M. Boni, *Plutarchismo alfieriano*, in "Convivium", (1949), n. 3-4; A. Fabrizi, *Sul "Bruto primo" alfieriano*, in "Studi e problemi di critica testuale", IX, (1974).

personaggi moderni. Sin dalla prima incompiuta *Cleopatra*, infatti, i personaggi alfieriani, attratti dall'eroica scelta fra "vendetta o morte", giuravano di consacrarsi interamente al loro destino. Anche la "spergiura" donna, dominata dall'ambizione di regno, adopera tale linguaggio per attestare il proprio ambiguo e menzognero amore. Colpevoli e innocenti sembrano anzi discriminati dalla veridicità o meno dei loro giuramenti: falsa perché spergiura è Cleopatra (ANTONIO. [...] / Primo, con lor, indi con me rompesti / De' trattati la fé sacra e giurata" Atto III, V), così come Augusto, che vela con la proposta di un falso e solenne giuramento nel "Tempio" ("[...]; e là si giuri, / Dell'odio antico un memorando obblio". Atto IV, III) l'intento di disfarsi attraverso Cleopatra del vinto Antonio[9].

Nel *Filippo* si registra il primo giuramento amicale che, assente nel legame d'amicizia fra Pilade e Oreste, ritornerà con maggiore pregnanza nel *Saul*. Il primo atto è suggellato dal vincolo imperituro e funesto, evidenziato dal chiasmo, fra Perez e Carlo (CARLO. Tu il vuoi, tu dunque? ecco mia destra; infausto / Pegno a te dono di amistade infausta). Il valore dell'amicizia delinea immediatamente un luogo mentale e spirituale, di cui i due campioni entrano a far parte, staccandosi così dalla "mobil" e "fallace turba" (PEREZ Deh! no, così non mi avvilir: me scevra / Dalla fallace turba: io... Ma che vale / Giurar qui fé? qui, dove ognun la giura, / E la tradisce ogni uomo. [...]), degna di adulare e servire nella reggia di Filippo. Quest'ultima e con essa lo stesso potere dispotico sono caratterizzati proprio dal venir meno della sacralità della parola data (l'"infame laberinto", che ritorna nel *Polinice*). Secondo tale prospettiva, che accomuna ogni forma di tirannide, derivante sia dal sistema ereditario, sia dall'usurpazione, si potrebbe analizzare l'intera azione, culminante nella spietata esecuzione di Perez, eroe scomodo di verità pronunziate a costo della vita in nome del giuramento. Il vincolo fra eletti sembra farsi metafora della resistenza, pur se passiva e silenziosa, alla moderna tirannide: come non pensare già alla dedica della *Congiura dei Pazzi* all'amico Gori Gandellini, poi elevata a pratica di virtù nella *Virtù sconosciuta*?

Nella scena quinta del terzo atto, strutturata secondo la corrispondenza del teatro tribunale di memoria graviniana, che unisce orazioni e

---

[9] Il testo di *Antonio e Cleopatra* è citato dall'ed. a cura di M. Sterpos, Asti, Casa d'Alfieri, 1980, cui si riferiscono anche i cenni alle prime redazioni. Tutte le tragedie s'intenderanno citate dall'ed. nazionale.

giuramenti, Perez attesta, con un atto di lealtà estrema verso l'amico, la fedeltà di Carlo a Filippo: "Ch'ei non t'insidia i giorni, io 'l giuro intanto. / Sovra il mio capo il giuro; ove non basti, / Su l'onor mio; [...]". Meno significativi gli altri due giuramenti della tragedia: al secondo atto, scena seconda, Filippo, in presenza di Isabella e Gomez, pronuncia la formula promissoria di vendetta contro i ribelli dei Paesi Bassi: "[...]. Al ciel vittima giuro / Immolar l'empia schiatta. [...]"; nell'ultimo atto, alla scena terza, Carlo asserisce ("io 'l giuro") l'innocenza di Isabella riguardo alla presunta "colpa" amorosa.

È già possibile individuare, in vista di una tipologia del giuramento, tre modalità: il giuramento come sequenza scenica (le destre levate di Carlo e Perez), il giuramento come articolata formula di rito ed infine il giuramento come occorrenza linguistica, semplice e breve asserzione. Nell'*Antigone* si registra soltanto quello linguistico, con funzione sia assertoria che promissoria. Singolarmente giura solo Emone, ben quattro volte: le prime due con valore di attestazione, quando dichiara al padre un amore pari a quello portato per Antigone e più avanti quando afferma che la fanciulla non desidera regnare (atto III, I). Di tipo promissorio i restanti due: ad Antigone, preludio alla ribellione contro Creonte ("In breve, io 'l giuro, mi rivedrai"), che si precisa nella più argomentata formula giurata al cospetto del padre ("A me tu norma, in crudeltà maestro / Tu sol mi sei; te seguo: ove mi sforzi / avanzerotti; io 'l giuro. [...]" Atto IV, II). Il carattere indefinito e subordinato di tali giuramenti preannunzia l'ultima sequenza della catastrofe, che vedrà indugiare impercettibilmente il brando del giovane fra l'eccesso dell'impossibile parricidio e la via del più tollerabile suicidio.

L'*Antigone* segna una pausa rispetto agli esiti teatrali consentiti dal giuramento, sperimentato in tutte le sue varie risorse nel precedente *Polinice*. Nel giro di poche prove e pochi anni (*Cleopatra, Filippo* e *Polinice*), Alfieri realizza, con l'adozione di tale linguaggio, scenico e drammaturgico insieme, lo scarto forse più significativo rispetto agli ingombranti modelli francesi. Di qui il costituirsi di una scrittura risentita e vibrante, che trova nella tensione estrema e solenne propria del linguaggio del giuramento il proprio stile e il proprio senso. Ormai maturo Alfieri confesserà il debito del "gallo" *Polinice* verso *Les frerès ennemis* di Racine, che in effetti fornì la struttura dell'azione. Un confronto sul giuramento rivela la sorprendente originalità alfieriana, raggiunta sin dai primi abbozzi in prosa francese. Attingendo ai classici, da Plutarco a Stazio, Alfieri trova immediatamente la *parola*

del suo teatro, sostituendo così all'enfasi declamatoria francese, convenzionalmente artificiosa e moderna, un'enfasi oratoria patinata di antico. Se, infatti, nella *Thébaïde* raciniana è del tutto assente ogni espressione relativa al giuramento (ad eccezione del riferimento ad Eteocle pronunziato da Polinice: "Il ne sauroit régner sans se rendre parjure", atto IV, III), il *Polinice* fonda addirittura l'azione, come intuì immediatamente Calzabigi, sulla mancata osservanza del patto-giuramento relativo al regno alterno da parte di Eteocle. Oltre a prestare la materia per un'intera sequenza strutturale (atto quarto, scena prima), il giuramento si espande sino a farsi linguaggio dei personaggi. Ecco, intanto, il commento a caldo di Calzabigi:

> Per quanto osservo nel *Polinice*, ella è maestro nel trattar le tragedie senza amori. Difficile impresa, e sopra tutto per i nostri moderni poeti, [...]. L'azione del *Polinice* è una delle più tragiche dell'antichità: non v'è chi meglio di lei l'abbia maneggiata. Sono veri i caratteri: migliore è alquanto di quello di Eteocle, il carattere di Polinice; tale doveva essere, perché Eteocle, col mancare ai patti solenni, è la prima cagione dell'odio e della guerra fraterna. Giocasta, e Antigone, sono quelle appunto che ci ha ritratte la storia. Creonte intreccia l'azione col suo carattere ambizioso e falso; [...]. La scena del giuramento è bellissima; né sono meno belle le scene fra la madre e i figli. Il piano è semplice, e corre rapidamente allo scioglimento; è terribile questo, e sugli occhi degli spettatori[10].

Scena del giuramento e scioglimento, entrambe sequenze accentuatamente visive, che si addicevano all'ideale della tragedia come insieme di quadri del Calzabigi. Coincide con tale gusto l'indicazione del sacrificio di Ifigenia, nella sua qualità di scena sacrificale e rituale (come la prediletta scena del giuramento) da affidarsi ipoteticamente ai vari Rubens, Giulio Romano, Tintoretto, elevati a pittori modello per l'arte tragica[11]. Prospettiva che capovolgeva la separazione fra le due arti enunciata autorevolmente da Du Bos negli anni venti (nessun tragico avrebbe superato il *pathos* di un Poussin, Tiziano, Rubens, raffiguranti lo stesso sacrificio), prima che l'importante raccolta — avidamen-

---

[10] *Lettera di Ranieri de' Calzabigi*, in V. Alfieri, *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, a cura di M. Pagliai, Asti, Casa d'Alfieri, 1978, p. 195.

[11] Sulle divergenze fra Calzabigi ed Alfieri, anche in rapporto alla recitazione, cfr. l'"Introduzione" di S. Romagnoli a V. Alfieri, *Tragedie*, a cura di L. Toschi, Einaudi, Torino, 1993.

te letta anche dal nostro Alfieri — del *Théâtre des Grecs* del Brumoy (1730) codificasse l'apertura ai soggetti scabrosi, tentata da Crébillon e poi ripresa da Voltaire e La Harpe fra mille ostacoli, modifiche e divieti.

Nel 1771 il *Salon* del Louvre espone *Brutus faisant le serment de venger la mort de Lucrèce* di Jacques-Antoine Beaufort, accostato dai contemporanei "à une page de Shakespeare"[12], evidentemente più in voga di Voltaire, che nel lontano 1730 aveva pubblicato il *Brutus*. Dal 1769 al '73, Shakespeare entra a far parte, finalmente, del repertorio della *Comédie Française*, grazie agli adattamenti di Ducis, volti a modificare, in funzione dei divieti scenici vigenti, i violenti scioglimenti. E se la traduzione integrale ad opera di Pierre Le Tourneur si avrà solo negli anni 1776-83, già fra il 1745 e il '49 il *Théâtre anglois* di Laplace aveva avviato una circolazione per letterati di alcuni drammi shakespeariani, fra cui il *Julius Caesar* e l'*Anthony and Cleopatra*[13]. Nell'estensore del commento al *Serment* di Bruto agiva probabilmente la suggestione teatrale dei patti e delle promesse riguardanti la congiura contro Cesare (sebbene Shakespeare rovesci nel *Julius Caesar* l'ideale grandezza romana nel moderno rifiuto del giuramento espresso da Bruto) o il macabro rituale delle mani immerse nel sangue, che Voltaire si guarderà bene dall'accogliere nella sua *Mort de César*, che tuttavia prevedeva il giuramento fra i congiurati prestato sotto la statua di Pompeo ("Jurez donc avec moi, jurez sur cette épée, / [...] / Jurez par tous les dieux, vengeurs de la patrie, / Que César sous vos coups va terminer sa vie". Atto II, IV). Anche la sequenza dei suicidi a catena di Cassio, Titinio, Bruto, sempre nel *Julius Caesar*, rimanda al giuramento, in particolare il primo suicidio dovuto alla fedeltà del servo Pindaro, che ottemperandolo con l'uccisione di Cassio ritrova insieme la libertà. Tra ironia e demistificazione, il capovolgimento del senso

---

[12] Cfr. J. Locquin, *La Peinture d'histoire en France de 1747 à 1785* (1912), ristampa Arthena, 1978, pp. 250-51. L'affinità tematica fra l'arte tragica e quella pittorica rende indispensabile uno studio parallelo, che evidenzi anche la loro contiguità normativa. In particolare il raffronto andrebbe condotto con l'*exemplum virtutis*, poetica che contraddistingue nel secondo Settecento la pittura d'istoria dei pensionati dell'Accademia di Francia a Roma. Cfr. L. Barroero, *La pittura a Roma nel Settecento*, in AA.VV., *La pittura in Italia. Il Settecento*, Milano, Electa, 1990, vol. 1°, p. 426 sgg.

[13] Cfr. M. de Rougemont, *Un rendez-vous manqué. Shakespeare et les Français au XVIIIème siècle*, in *Das Shakespeare-Bild in Europa zwischen. Aufklärung und Romantik* - Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A-Band 22.

eroico del giuramento si ritrova anche nella *Tragedy of Anthony and Cleopatra*. Qui, come lì Bruto, è l'eroina che ne disprezza la forza, in quanto si tratta di banali e bugiardi giuramenti d'amore, privi di ogni carattere assoluto. Romperà il giuramento anche il servo Eros, che anziché esaudire l'antica promessa d'uccidere Antonio, si colpisce e muore. Solo il nemico Dolabella mantiene il giuramento fatto a Cleopatra, consentendole così una morte eroica e liberatoria.

Esposta al Louvre sin dal 1741, l'*Histore de Marc-Antoine et de Cléopâtre* di Natoire (in più tele sino al '57) sarà seguita dalle tele di Michel-Ange Challe, che negli anni 1753-61 dipinge *Cléopâtre expirante au milieu de ses femmes* e ancora *Lucrèce moutrant à Brutus le poignard dont elle vient de se percer le sein*, soggetto poi riproposto dal *Serment* di Beaufort, vent'anni prima del noto *Brutus* di David. Sulla corrispondenza simbolica fra il *Serment des Horaces* ed il *Brutus*, Starobinski ha scritto pagine straordinarie, che inquadrano quest'ultimo nell'"altra faccia del giuramento" data dal "limite estremo della devozione patriottica". Riportando il lungo titolo programmatico, *Junio Bruto, primo console, di ritorno alla sua casa, dopo aver condannato i due figli che si erano uniti ai Tarquini e avevano cospirato contro la libertà romana. I littori riportano i loro corpi perché egli dia loro sepoltura*, lo studioso ginevrino riconduce il senso della raffigurazione pittorica all'"ultimo momento di una tragedia", che coincide con il *Bruto primo* di Alfieri, verso il quale, per motivi di ordine biografico e culturale, "David è debitore quanto a Tito Livio o a Voltaire"[14]. Il rilievo di tali considerazioni risiede fra l'altro nell'evidenziare la volontà razionale, allegorica e patetica della pittura di David, caratteri con cui andrebbe letta positivamente anche tanta scrittura tragica settecentesca, incluse le tragedie di Alfieri.

Non sappiamo se Alfieri, durante il suo secondo soggiorno parigino dell'estate del 1771, abbia visto o meno l'eroico Bruto, che, agitando il pugnale tolto dal seno di Lucrezia, giura la liberazione di Roma dai Tarquini. O se abbia letto qualche critica al *Salon* del '71, dove si trova il paragone con Shakespeare. Per quanto ne sappiamo, egli fa menzione solo della "sublime" facciata del Louvre, vista in occasione del primo soggiorno (agosto '67). Il resoconto dei viaggi degli anni 1766-

---

[14] Cfr. J. Starobinski, *1789. I sogni e gli incubi della ragione*, trad. it., Milano, Garzanti, 1981, p. 63 sgg. Tali pagine fanno parte del noto cap. *Il giuramento: David*, qui richiamato sin dal titolo.

75 ci consegna comunque il ritratto di uno spettatore attento e affascinato nei teatri italiani e in quelli europei. A tale frequentazione, così mirata sino al punto di scegliere le città in rapporto al loro teatro, si deve il costituirsi del precoce senso del teatro e insieme il notevole accumulo di esperienze e di conoscenze dirette, assai più stimolanti e formative rispetto a studi regolari condotti lontano dalla pratica teatrale[15]. Alfieri ricorda d'aver letto Shakespeare in traduzione francese attorno al 1775, ma d'averlo presto abbandonato, temendo la sgradevole taccia di "ladro". Le affinità della *Cleopatra* (poi, in omaggio a Shakespeare, *Antonio e Cleopatra*) con il dramma inglese lo indurranno a postdatare una conoscenza probabilmente antecedente, se non altro per la sua assidua e documentata presenza nei teatri londinesi e francesi, dove si davano i drammi shakespeariani. Improntati al divino ed amato Plutarco, anch'essi rimandavano circolarmente ad un mondo antico sempre più in voga nella cultura europea, con cui Alfieri grazie ai viaggi, agli incontri, all'acquisto di libri, al teatro, si era in pochi anni sintonizzato.

Il "Polinice": tragedia del giuramento. Dotti e letterati italiani, da Gravina a Pansuti a Conti, avevano riesumato dalle fonti classiche il giuramento, per ricodificarlo nella giurisprudenza e nella scena tragica. All'interno di tale tradizione, Calzabigi mostra di apprezzarlo, a differenza dell'erudito francese La Porte Du Theil. Leggendo il manoscritto per la stampa del *Polinice*, quest'ultimo annota criticamente più versi sul giuramento (un esempio per tutti: "*Sì per la vita della madre io il giuro*. J'avoue que je n'aime pas du tout ce serment"), per poi restare perplesso davanti alla cerimonia del quarto atto (il bellissimo giuramento per Calzabigi), ritenuta poco comprensibile[16]. Non persuaso di tali critiche, Alfieri avrebbe poi sottolineato nel *Parere* "l'effetto teatrale" del "nappo" avvelenato.

Siamo al quarto atto. Si dovrebbe celebrare l'antico "rito" del giu-

---

[15] È il risultato della tesi di laurea di A. Condorelli, *Giovinezza teatrale di Alfieri*, Università degli Studi di Catania, an. ac. 1991-92, che ha ricostruito le possibili esperienze teatrali di Alfieri spettatore sino al 1775, mettendo in relazione i viaggi di Alfieri con i repertori e con gli spettacoli coevi.

[16] Cfr. *Parere ed altre prose critiche*, cit., pp. 474-6. Alfieri, pur accogliendo vari suggerimenti, lascerà immutati tali versi. Sull'apporto dell'erudito francese al *Polinice* ed alla *Virginia*, si veda C. Jannaco, *Studi sulle tragedie dell'Alfieri*, Messina-Firenze, D'Anna, 1953, pp. 107-20.

ramento inteso quale patto che fonda lo stato: alla presenza di Giocasta, Antigone, Sacerdoti, Popolo e Soldati, i due fratelli, Eteocle e Polinice, sono in procinto di rinnovare il "giuramento alterno". Giocasta, con il ricordo del "già rotto giuramento" da "rinnovellar con miglior fede", istituisce il legame fra il tempo dell'antefatto e il presente. Lo "spergiuro" Eteocle porge la tazza (quante memorie teatrali, da Racine a Conti) al fratello con l'invito a giurare ("Giura, di leggi osservatore in trono, / Non distruttor, salirne; e render giura, / Compiuto l'anno, al fratel tuo lo scettro"). Polinice avvertito del veleno ricusa di prestare un giuramento non effettivo ("Ciò ch'io non tengo ancor, ch'io render giuri? / Giurar dei tu, di darmel pria; secondo / Io, di renderlo") per poi rafforzare l'asserzione: "veleno è questo nappo", con la reiterazione della formula: "Per te lo giuro, o madre" "e invan non giur". Doppiamente spergiuro, Eteocle dapprima nega la presenza del veleno, indi, per impedirne la mortale prova chiesta da Giocasta, scaglia la tazza per terra. Si assiste così al capovolgimento del rito: da giuramento di riconciliazione in giuramento di odio e morte, al di là della vita. È questo l'unico vero giuramento che Eteocle possa scandire: "Eterna guerra, odio mortal, giurasti; / Eterna guerra, odio mortal, ti giuro", invitando il fratello allo scontro fratricida: "[...] ivi l'un l'altro / Beremci il sangue; e giurerem sovr'esso, / Anco oltre morte di abborrirci noi". La replica di Polinice non si fa attendere ("Punirti io giuro, e disprezzarti"), mentre Giocasta chiude la scena con il presagio della rinnovata maledizione, come si conviene ai giuramenti rotti e profanati: "Fia dell'incesto il fratricidio ammenda".

Nella *Vita* Alfieri indica i modelli teatrali seguiti ("Nel *Polinice* l'avere io inserito alcuni tratti presi nel Racine, ed altri presi dai *Sette Prodi* di Eschilo, che leggicchiai nella traduzion francese del padre Brumoy [...]" Ep. IV, 2°), mentre nel *Parere* ricorda l'esaltazione provata alla lettura di Stazio. Mi riferisco ai luoghi pertinenti denunciati da Alfieri, accanto ai quali vanno allineati Plutarco e Seneca, Shakespeare e Voltaire. Dal poema drammatico di Eschilo Alfieri trasse, in effetti, la terribile forza del giuramento prestato dai sette prima dell'assalto; giuramento che tuttavia, a differenza di quelli alfieriani, non si esegue sulla scena. Esso è riferito dal Messaggero nel prologo, così come oggetto di racconto sono gli altri giuramenti prestati da Polinice e dagli altri eroi davanti alle sette porte di Tebe.

Le svariate modalità del giuramento arcaico-sacrificale si ritrovano in Stazio. Sebbene il volgarizzamento del Bentivoglio risulti acquistato solo nel 1776 durante la versificazione del *Polinice*, la stesura è im-

prontata inequivocabilmente alla *Tebaide* staziana: questa la tesi di Calcaterra, puntualmente dimostrata, testi alla mano. E si potrebbe dire di più, che forse la stessa idea, datata "28 May 1775 Turin", scaturisca da quel medesimo universo mentale. Pensiamo all'iniziale giuramento di Eteocle della scena seconda ("il jure, que la force ne pourra jamais le résoudre a céder le throne, et qu'il s'ensevelira plustost sous les ruines de Thèbes, que de le rendre à un frère qu'il déteste"), poi mantenuto, pur se in forma indiretta, sino al testo definitivo, o alla cerimonia del giuramento del quarto atto ("ils doivent à la face de tout le peuple se jurer une réconciliation éternelle, et l'accomplissement de leur premier traité"). Significativa la funzione attribuita al rito da Polinice, che, definito come "parole qui doit être sacrée", gli appare più importante dello stesso recupero materiale del trono. Rotto il giuramento, ancor prima d'essere prestato, nell'idea era previsto, inoltre, che Eteocle ne formulasse un altro contro il tradimento di Creonte: "et il jure, qu'il périra de sa propre main, s'il ne périt de celle des ennemis".

Al di là della stretta questione filologica, ripresa dal moderno editore dell'*Estratto da' versi di Stazio per la Tragica*, che data l'*Estratto* "nella primavera del 1776, quasi contemporaneamente alla versificazione italiana" del *Polinice* (pur accogliendo la tesi di Calcaterra sulla derivazione della stesura da Stazio[17]), si possono rileggere i versi trascritti da Alfieri in rapporto al giuramento. Troveremo allora Tideo che si rivolge "*Ad Eteocle*": "Se 'n te regnasse fede, e se de' patti / Cura prendessi, al tuo fratel ramingo / Tu dovevi mandar, finito l'anno / Ambasciatori, e richiamarlo al Trono" (Libro II, vv. 157-60) o che rimembra il giuramento del nemico: "Tu pur giurasti al fier Tiranno, iniquo, / Questo mio capo: or lascia l'armi e muori" (vv. 285-6). Riportata è anche la scena del "Sacrificio, e 'l voto" a Diana fatti da Tideo: "Noi a te i busti de' Guerrieri uccisi / Sacriamo; e l'armi, e le sanguigne spoglie", "[...] io ti prometto / Nel mezzo alla cittade alzarti un Tempio" (vv. 321-2; 325-6). Altri giuramenti sono stati trascelti da Alfieri più per la loro suggestione che per la pertinenza ai personaggi già delineati della tragedia. Mi riferisco al giuramento di Giove a Marte ("Giuro per queste stelle, e questo Polo", III, v. 186), a quello assertorio di Argia ad Adrasto: "Io giuro, o padre", cui segue l'esortazione a

---

[17] Cfr. V. Alfieri, *Estratti d'Ossian e da Stazio per la Tragica*, a cura di P. Camporesi, Asti, Casa d'Alfieri, 1969, vol. 1°, p. XV.

soccorrere Polinice: "Deh ti sovvenga il giuramento dato" (v. 493; v. 508), o ancora a quello della Baccante ("A te Bacco, giurai", IV, v. 75)[18].

L'uso di alcune espressioni particolarmente ricorrenti anche nell'*Estratto*, ("usurpato soglio", "spergiuro Re", "patti" infranti e "vendetta", "aspra" o "tarda"), indica come Alfieri avesse trovato nel patto tradito il nucleo tragico dell'azione, sino a costruire il *Polinice* come la tragedia del giuramento. Stile, struttura e azione sono improntati a tale linguaggio, poi considerato da Alfieri nel suo complesso troppo distante dalla modernità del suo secolo, alieno dall'"orrore" di una "terribilissima catastrofe", che mostra sulla scena un fratricidio frutto della maledizione divina. Ed in effetti il senso di precipizio nel "laberinto" del male, in cui la ferocia non conosce limite, combacia perfettamente con l'ossessivo ricorrere del giuramento, tradito e rinnovato, dilatato oltre i confini della morte, rovesciato nella voluttà dell'odio, perseguito come unico valore di giustizia e di onore. I personaggi non conoscono altra possibilità d'esprimersi se non attraverso un linguaggio privo di scampo, di dubbi e di alternative, dove la necessità della formula infonde nuova forza e insieme vincola ad un potere più forte dello stesso diritto di natura, sino alla reciproca eliminazione fisica, sino al fatale fratricidio.

La prima scena fra Antigone e Giocasta è tutta giocata sulla simbolica opposizione vedere-non vedere lo "spettacol crudo" che si "appresta" nella "reggia". Giocasta intima "Che il giuramento alterno / Si osservi", ma Antigone le rimembra l'antefatto: / Ambo giuraro: un sol l'attenne; / E fuor del trono ei sta. Tumido il preme / Lo spergiuro Eteòcle; e di tradita / Fede [...]". Giocasta vuole ancora credere di potergli "rammentar sua fede / Giurata invano [...]". Nella seconda scena Eteocle afferma che l'armarsi di Polinice lo "assolve" dalla "giurata fede", mentre Giocasta persiste illusoriamente a ricordargliela ("contro tua data fede", sc. III). Nella quarta si svolge il primo giuramento della tragedia, di Creonte ad Eteocle ("Re sei finora: invïolabil fede / Per me, per tutti, io qui primier ti giuro. / Pria che a colui servir, cadrem noi tutti / Vuoti di sangue e d'alma. [...]), enunciato in funzione abil-

---

[18] La trascrizione della richiesta di Argia al Padre ("Non patir tanto scorno al proprio sangue. / Deh ti sovvenga il giuramento dato / Nel primo ospizio, e gl'invocati Numi, / E le congiunte destre. [...], libro III, vv. 1035-8) era preceduta dalla scena del giuramento non riportata da Alfieri. Cfr. C. Bentivoglio, *La Tebaide di Stazio*, introd. e note di C. Calcaterra, Torino, UTET, 1928, libro II, vv. 285-7.

mente persuasiva. Nel secondo atto Creonte comunica a Giocasta che Eteocle intende "ristorar la vïolata fede". Nella scena seconda, Giocasta torna ad insistere sul mancato giuramento: "[...] A lui tuo giuro espresso / Te fa suddito; eppure, io re ti veggio. — / Nell'udirti appellar suddito, fremi? / Ma dimmi, di'; più chiaro è il titol forse / Di re spergiuro?", mentre Eteocle insiste sulla stessa linea difensiva: "E re sprezzato, or dimmi, / Titol non è più infame? Omai, chi sciolto / Hammi dal giuro, se non l'armi sue? Io libero giurai; libero voglio, / [...]".

L'entrata in scena di Polinice, nella scena terza, reitera le accuse di Giocasta, istituendo un'equivalenza assai significativa fra l'essere spergiuri e l'usurpazione: "Hai scettro, e nome / Finor di re; fama non n'hai, né fede. / Io che non son spergiuro, a te il mio trono, / Volto l'anno rendea: di', non giurasti / Tu pur lo stesso? Il mio giurar mantenni; / Il tuo mantieni. [...] / sì, il cielo, / Già testimon dei giuramenti alterni, / Seconderà questo mio brando, io spero; / E lo spergiuro ei punirà". Ancora, sempre Polinice, all'accusa di "fraterna guerra" replica: "[...] ma, non sei tu quel desso, / Che orror di spergiurarti non sentivi?", per concludere: "Ed io, rispondo / A te, che il trono usurpi, e re ti nomi; / Rispondo io qui, che rimarran gli Argivi, / Ed io con lor, se non attieni pria / Tuo giuramento tu", dove l'opposizione *io-tu* raggiunge la massima asprezza, marcata dalla corrispondente allitterazione della *t* nel conclusivo emistichio. Giocasta si dichiara pronta a farsi "mallevador", appellandosi, in uno spazio ormai profanato, alla forza del proprio giuramento, che sancirebbe i loro: "Se giuro io ciò che già voi pria giuraste, / Chi smentirmi ardirà?". Rimasta sola con Polinice, tenta disperatamente di convincerlo, con l'ambigua ed impossibile richiesta: "Virtude hai tu? lascia a' spergiuri il trono". Nella scena sesta Creonte e Polinice sono soli. L'inganno si basa sul presunto giuramento di Eteocle "ch'ei non morria che in trono", seguito dal ritratto di un tiranno feroce e spergiuro, terrore e orrore per tutti. Con un linguaggio insinuante, Creonte accenna a trame e tradimenti, per poi chiedere a Polinice, in un'atmosfera sospesa, di giurare il silenzio: "...Tu spergiurar non sai... — Osi tu sacra a me giurar tua fede / D'orrido arcano, ch'io mi appresto a dirti?". Polinice solennemente giura: "Sì; per la vita della madre io 'l giuro". La sua parola chiude l'atto, mentre Creonte lo guida in un luogo ancor più misterioso ove svelargli il segreto.

Nel terzo atto, scena terza, Antigone giura due volte ("vel giuro", "il giuro") che Creonte tradisce tutt'e due i fratelli, mirando al trono.

Polinice realizza così d'essere precipitato in un "laberinto infame", nella "spergiura Tebe", dove l'etica sacra e primordiale del giuramento si calpesta ed impunemente si infrange. E tuttavia, nonostante la priorità del diritto di natura, proclamata da Antigone, Polinice non può rivelarle il segreto, in quanto il valore del giuramento è sentito come assoluto. In questo principio risiede la forza di Polinice e la sua stessa morale eroica: "Custodirlo giurai; sacra ho la fede: / Pria che spergiuro, estinto. [...]". A questa stringente enunciazione, ispirata al grande modello del giuramento di Attilio Regolo, segue la cerimonia dell'atto quarto, durante la quale il giuramento di pace si converte in giuramento di morte. Morte che trasforma l'eroe in fratricida, la vendetta in delitto. Di qui la necessità di farne ammenda, consacrando il proprio sangue a quello del fratello morente, cui Polinice giura di non sopravvivere ("Il tuo seggio / Mai non terrò, di nuovo io 'l giuro [...]), così come giurerà Bruto nei confronti dei propri figli condannati a morte.

Il giuramento torna a rivestire una funzione scenica nell'*Agamennone*, ideato insieme all'*Oreste*, durante il primo soggiorno in Toscana, nel maggio del 1776 sotto la suggestione di Seneca (*Vita*, ep. IV, 2°). Va però rilevata la distanza dall'omonima tragedia senechiana, dove si ha soltanto un accenno incidentale al giuramento nell'apostrofe di Cassandra ([...] vos, umbrae, precor, / iurata superis unda, te pariter precor" vv. 754-5). A differenza dell'*Oreste* che prospetta solo qualche giuramento, tra cui quello iniziale di Elettra al padre (forse lo stesso divieto visivo del matricidio inconsapevole censura tale linguaggio?), nell'*Agamennone* esso struttura in parte l'azione, facendo sì che Clitennestra giuri ad Egisto di trucidare a tradimento Agamennone ("Doman, tel giuro, il re sarai tu in Argo / né man, né cor, mi tremerà... [...]". Atto IV, I). Sola e pentita, di fronte all'ineluttabilità del gesto che sta per compiere, emerge l'orrore di un giuramento infame e delittuoso: "Tanto io giurai? — Pur troppo, sì; ... conviemmi / Compier... Vadasi. — Il piede, il cor, la mano, / Io tutta tremo: Ahi lassa! or che promisi?..." (Atto V, I). Non è, tuttavia, il vincolo del giuramento ad imporre l'uxoricidio a Clitennestra. La raffigurazione è qui svuotata di ogni sacrale cogenza, se dubbi e rimorsi accompagnano un giuramento indotto dal demone della passione amorosa, per quanto travestita dalla vendetta per l'uccisione sacrificale di Ifigenia. Più efficacia sembrerebbe avere, invece, l'iniziale giuramento di Egisto all'ombra invendicata del padre ("Io qui l'aspetto, entro sua reggia: ei torni; / Sarà il trionfo suo breve, tel giuro. / Vendetta è guida ai passi miei: vendetta / [...]", atto I, I), poi ricordato nel secondo atto ("il sanguinoso orribil giuramen-

to..." sc. III). Ma al "vile" personaggio di Egisto, incapace d'amare e di regnare, Alfieri concede solo un sentimento di "rancida vendetta" (così nel *Parere*), che non può esprimersi in un giuramento alto. Essa infatti si alimenta delle mire regali di Egisto, incline all'artificio piuttosto che all'eroica, sublime promessa dei personaggi romani, campioni di un giuramento senza mediazioni, sino alla morte e per la libertà.

Giuramenti sublimi. Nella *Virginia*, ideata, stesa in prosa e versificata da maggio a novembre 1777 in Toscana, ritornano, amplificate, tutte le varietà del giuramento, in gran parte assenti nella fonte liviana tradotta ed adoperata[19]. Intanto l'opposizione fra lo "spergiuro" Marco e Icilio, l'eroe della "vendetta", implacabilmente giurata alla fine del primo atto: "Sollievo a voi, tristo, ma il sol ch'io possa / Darvi per or, sia la certezza, o donne, / Ch'ove a giustizia non rimangan vie, / Col brando aprirne una a vendetta io giuro". Parlare è giurare per Icilio, che sin dalle prime scene trova in tale linguaggio la propria identità eroica ("[...] Odi mie voci, / Popol di Roma. Io, che finor spergiuro / Non sono; io, che l'onor non mai tradito, / Né venduto ho; che ignobil sangue vanto, / E nobil core; me udite; a voi parlo io"; "Romani, intanto a me si creda: è questa, vel giuro io, figlia di Virginio [...]"; "Ognora di Virginio figlia, / D'Icilio sposa, e quel ch'è più, Romana, sarai, tel giuro. [...]" scc. III, V. Non giura solo Icilio, anche Numitoria attesta sin dal primo atto che Virginia le è figlia (sc. II), per poi controbattere allo spergiuro Marco ed ai falsi testimoni "presti a giurar", che "A giurar presti i mentitor son sempre". A differenza del *Polinice*, che rappresentava le valenze del giuramento arcaico-rituale della civiltà greca, la *Virginia* recupera il diritto romano, in un teatro fattosi tribunale. Ambientata nel "Foro", la scena terza del secondo atto prevede il concorso del popolo, cui Numitoria si rivolge prima che la figlia le venga sottratta con il ricorso a falsi testimoni: "Cio che asserir romana madre ardisce, / (Romana sì, e plebea) creder dovrassi / Men che i sozzi spergiuri di chi infame / Traffico fanne? Almen, pria che costoro / Giurin ciò che non è, per brevi istanti / Deh! si ascolti una

---

[19] Sulla fonte liviana, si vedano: C. Jannaco, *Studi sulle tragedie dell'Alfieri*, cit., pp. 60-1, dove si legge la traduzione di Alfieri; G.A. Camerino, *Letture alfieriane. "Virginia"*, in "Annali alfieriani", V, (1994), che persiste nel giudizio di "una tragedia a tesi" derivante dalla "stretta fedeltà al racconto storico di Livio", p. 144.

madre. [...]".

Virginia è la prima tragedia di "libertà" che ospita, pur se in modi strutturalmente ambigui, lo scenario di una congiura. Di qui, secondo la peculiare normativa della drammaturgia della congiura, la funzione del giuramento fra i congiurati come vincolo all'azione (poi presente nella *Congiura dei Pazzi* e nel *Bruto secondo*). Coincidente spesso con il terzo atto, questo tipo di giuramento si concretizza qui solo nel quinto, sebbene già nel terzo (sc. II) si svolga un primo giuramento da parte di Virginio: "Squallido padre, canuto, tremante, / Ad ogni padre io narrerò la trista / Storia del sangue mio: per me, quai sieno / Delle lunghe fatiche i premj in Roma, / Ogni guerrier saprà. — Ciò far ti giuro... / Ma di sangue civil tinger mio brando, / Avviluppar nella mia fera sorte / Tanti innocenti, e invano...". Le riserve nei confronti del partito del "sangue" — sostenuto invece da Icilio sino a trasformare la promessa di nozze in "promessa di scambievol morte" — sono vinte da Virginio dopo il rivelatore colloquio (atto IV, II) con Appio, al quale l'onorato milite ricorda il proprio giuramento militare a Roma, seguito da quello che attiene alla sfera del privato, la promessa della figlia ad Icilio ("Gliela giurai"). Il richiamo ai due giuramenti mira ad arginare le lusinghe di Appio, che invece, incurante di tali principî, svelerà a Virginio, anche per liberarlo dal vincolo della parola data ad Icilio, l'ordito "macello" contro il giovane ed i suoi seguaci. Così al quinto atto Virginio, vinta ogni remora verso lo scontro civile, può pronunziare il giuramento d'adesione alla congiura ("Io giuro"), già prestato, fuori dal campo scenico, dai "feroci" seguaci del giovane tribuno. Di fronte al fallimento del piano e agli spergiuri di Marco ("Esaminati ho i testimoni, e Marco; / Concordano. Di Marco è chiaro il dritto: /Io 'l giuro al popolo; io [...]"), Virginio trafigge la figlia. Caduto ogni vincolo verso la difesa di Roma, egli recupera gli accenti del linguaggio arcaico presenti in Livio, che eleggeva gli dei a testimoni e garanti della vendetta in procinto di compiersi ("Agli infernali Dei / Con questo sangue il capo tuo consacro", "Te, inquit, Appi, tuumque caput sanguine hoc consecro").

Tra il 1788 e l'89, le eleganti pagine dell'edizione Didot ripropon-

---

[20] Sui tempi di redazione "interrotti e alternati" delle tragedie di Alfieri, si veda N. Mineo, *Per una rilettura del teatro tragico alfieriano*, in "Annali alfieriani", cit., pp. 43-63, cui rinvio anche per il significato di "potere buono" implicito nel giuramento finale di Cresfonte nella *Merope* (p. 58).

gono i giuramenti dei personaggi alfieriani[20], da quelli mesti e fermi dell'eroina dell'amore incestuoso (ma in *Mirra* giurano, per rimarcare la verità della loro parola, anche Euriclea, Ciniro, Pereo) a quelli amicali di Gionata al "fratel d'amore" David, densi di un alto valore simbolico, quasi codificassero il legame della fratellenza massonica ("[...] a me tu caro, / Più assai che regno, e padre, e sposa, e figli..."). Il giuramento, però, fattosi ormai anche tecnica compositiva può risolvere la situazione scenica d'apertura (così già nel *Don Garzia*). *Agide* prospetta nella prima scena un giuramento di fedeltà all'eroe negativo Leonida: Anfare giura "e gli altri efori tutti il giuran *seco*": "Agide mai non fia più re. [...]". Altri i giuramenti in *Agide*, che come *Virginia* rappresenta un teatro tribunale (la scena è ambientata nel foro di Sparta), al cui cospetto Agide sarà condannato a morte con false e spergiure accuse.

Il giuramento è anche il nucleo centrale della *Sofonisba*, il cui scioglimento deriva, infatti, dalla preveggenza della "sublime donna", che non paga dei giuramenti d'amore di Massinissa gli impone ("Giurami dunque", "giurami or tu") l'impegno solenne di non consegnarla al nemico. ("Inutil fia. / Pur, poiché il vuoi, per questo brando io il giuro", atto II, I). Tutta la tragedia potrebbe in effetti essere analizzata all'insegna del giuramento, dall'antefatto alla catastrofe, non solo per la ricorrenza dei giuramenti ottemperati e traditi, ma anche per quelli contrastanti e antitetici, prestati più volte dal debole Massinissa, cui Alfieri non poté regalare la virtù di trissiniana memoria. Sulla "debole" *Sofonisba*, così infatti conclude il *Parere*: "Nel quint'atto i mezzi impiegati per trarre Massinissa ad uccidere Sofonisba, non mi soddisfano; ma, ancorché in varie maniere li mutassi e rimutassi, non ho saputo far meglio". Venuto meno continuamente alle sue velleitarie promesse, Massinissa acconsente a porgerle il veleno, perché stretto ed incalzato dall'eroina, che invece si riconosce esclusivamente in tale linguaggio ("[...], ancor che un sacro / Solenne giuro di sottrarmi a Roma / Dal labro udissi del mio stesso amante; [...] / Giuro, cui sparso ha tosto all'aure il vento"; "a me il giurasti"; "Vedi s'è in te pietà, così lasciarmi / A morte lunga, allor che breve e degna / Giurasti procacciarmela... Ahi me stolta!" "se non sei tu spergiuro" atto V, V). Tuttavia, ormai Alfieri, mentre stendeva in versi la *Sofonisba*, era sempre più catturato dal "tragico vero" del *Bruto primo* e dal "vero sublime" del *Bruto secondo*, con cui si chiudeva definitivamente ogni altro possibile esito tragico.

Il primo atto del *Bruto primo* è tutto scandito dal giuramento, come

occorrenza linguistica e come sequenza scenico-visiva. La sua martellante reiterazione, in assenza e poi in presenza del corpo di Lucrezia, corrisponde da un punto di vista simbolico all'impossibilità di tornare indietro. Con i giuramenti di Bruto, Collatino e Popolo si fonda lo stesso nuovo stato di libertà, che dovrà fronteggiare una congiura aristocratica, in nome del rispristino del vecchio ordine, concertata dai patrizi[21]. Il primo giuramento di Bruto (vv. 5-6) accoppia alla formula promissoria un oggetto sacro, il pugnale tolto dal seno di Lucrezia. Il secondo (vv. 13-14) promette a Collatino la vendetta. La scelta della vendetta, anche a costo della vita, poggia sul racconto del "giuramento orribil" emesso nell'estrarre il ferro dal "palpitante" cuore di Lucrezia (vv. 42-7). Il quarto giuramento ribadisce il proposito di versare il proprio sangue per la patria. Nella scena seconda è Collatino a giurare, sguainando il brando ("Ai re nel petto / Giuro immergerti, o brando, o a me nel petto"). Sul corpo di Lucrezia portato improvvisamente in scena, Bruto rinnova il giuramento in presenza, che assolve ad una funzione collettiva: legare se stesso e il popolo alla vendetta, alla difesa della patria, all'istituzione della libertà fondata sulle leggi (i versi 171-86 costituiscono un unico giuramento, intessuto di quattro occorrenze del verbo, al presente e al passato, in prima e in terza persona[22]). Il popolo si unisce al giuramento. Nel secondo atto, alla scena quinta, si svolge il giuramento dei patrizi per bocca di Valerio ("Noi dunque, noi per gl'infernali Numi, / Sul sangue nostro e quel dei figli nostri, / Tutti il giuriam ferocemente, a un grido"[23]). Gli fa eco quello del Popolo ("Altro non havvi / Patto fra noi, che il morir loro o il nostro").

---

[21] Utilizzando le riflessioni di Vico sulla libertà signorile rappresentata da Bruto, Ferroni ne mette in evidenza il carattere mitico, lontano "dalle condizioni del presente". Cfr. G. Ferroni, *"Bruto" e le contraddizioni del tragico*, in AA.VV., *Istituzioni culturali e sceniche nell'età delle riforme*, a cura di G. Nicastro, Milano, Franco Angeli, 1986, p. 187 sgg.

[22] Sul senso antimonarchico del "solenne giuramento di Bruto", ricalcato "quasi alla lettera" da Livio, cfr. G.A. Camerino, *Libertà e tirannide. Il "Brutus" del Voltaire e il "Bruto primo" di Alfieri*, in "Italianistica", XII, (1983), n. 2-3, p. 270. Un puntuale confronto con le Storie liviane, possedute da Alfieri sin dal 1778, è svolto da Fabrizi, che dimostra come nelle aggiunte all'idea, "che appaiono essere una puntuale e consapevole ripresa di passi liviani", si colga "l'intervento alfieriano". In particolare lo studioso rimarca "come «tulit» [propose] sia aggravato in fa (...) giurare". *Sul "Bruto primo" alfieriano*, cit., pp. 178-81.

[23] Sulla derivazione di tale giuramento da Plutarco, secondo la traduzione del Domenichini, acquistata da Alfieri nel 1779, cfr. M. Boni, *Plutarchismo alfieriano*, cit. p. 372.

Entrambi chiuderanno la scena rinnovando il giuramento: POPOLO L'ultimo è questo; ah! Roma tutta il giura... VALERIO Il giuriam tutti: morti cadrem tutti, / Pria che in Roma Tarquinio empio mai rieda.

"Fera, possente, numerosa, bolle / una congiura in Roma": con la lunga elencazione asindetica Collatino comunica a Bruto, al quarto atto, l'esistenza della congiura, alla quale anche i figli hanno aderito per salvare il padre. Portati sulla scena, l'accusa è quella, replicata, di "spergiuri" e "traditori". Bruto, eletto ad emblema di libertà, si costringe al doloroso giuramento pubblico e privato: "Pur ch'io liberi Roma, a voi, né un solo / giorno, o miei figli, io sopravviver giuro. —". Il suo significato risiede esclusivamente nel gesto "memorando" e sublime, nell'esempio già fissato dalla memoria storica e dalla tradizione tragica. Il "sublime contrasto", di cui Alfieri discorre nel *Parere*, fra l'amore di libertà e quello di padre appare, in realtà, già risolto dalla priorità ideale della subordinata. Più avanti, lo stesso Alfieri riconosce che la condanna dei figli in parte innocenti contiene una "semi -ingiustizia", rivolta tuttavia a porgere "il più sublime esempio della umana fermezza". Esemplarità che condensa poi tutto il senso e la funzione del *Bruto primo*. Dal giuramento amicale del *Filippo*, poi ribadito nel *Saul*, a quello per la patria di Bruto, si delinea una scala di valori che riduce fino ad azzerarlo il peso dei legami di natura. Per la sovrapposizione di pubblico e privato prevista dall'istituto tragico, all'interno di tale schema si profila il valore della *coniuratio* che dal *Timoleone* al *Bruto secondo* subordina persino il parricidio al più alto compito rivoluzionario. Dal tirannicidio alla congiura-rivoluzione, cadono le remore di Timoleone, che pur era giunto a compiere, come pattuito, il cenno di morte verso il fratello. Per questo uno soltanto sarà il giuramento dell'incomparabile, sublime Bruto cesaricida.

Lo scioglimento del *Bruto primo* non presenta sorprese, consumandosi in un teatro tribuna, dove sono adunati solennemente popolo, senatori e patrizi. Collatino dall'alto esordisce con il richiamo, ribadito dall'anafora, che solo il giorno prima "Giurava ognun" la propria morte, piuttosto che il rientro dei Tarquini. Replicata l'accusa di "infami, empi, spergiuri", con una particolare insistenza sull'equivalenza fra "traditor" e "spergiuri", si passa al racconto della confessione di Mamilio, da cui si apprende "che avean giurato i cittadin qui inscritti / Di aprire al re nella futura notte / della città le porte...". Di fronte a tanta infamia, il popolo urla al "tradimento", chiedendo la condanna a morte dei colpevoli. Le prime parole di Bruto dopo la lettura pubblica della lista con il nome dei congiurati, chiusa tra il "silenzio universale" da

quello dei figli, saranno di fedeltà al giuramento prestato: "Bruto altri figli or non conosce in Roma / Ieri giurai; presto a ciò far son oggi: / E ad ogni costo...".

FRANCESCO BRANCIFORTI

ALCUNE ANNOTAZIONI IN MARGINE A *ENCELADO* DI FEDERICO DE ROBERTO

Uno scritto giovanile quasi dimenticato e ricordato più tardi dallo stesso De Roberto con la tenerezza con la quale si sogliono ricordare sempre gli innocenti trascorsi di gioventù: «una ghirlandetta di sei sonetti intitolati da Encelado... lo stesso autore ne fece un'edizione di pochi esemplari non venali: segno evidente che volle imbalsamare questi fiori colti sugli arsi campi del gran monte di fuoco»[1]. Ancora più caustico l'amico Luigi Capuana, al quale l'incauto autore aveva dato a leggere i suoi versi. Ne aveva avuto una divertita risposta, che, tra canzonatura ed ironia, sottintendeva un giudizio non proprio esaltante; ricevuto il fascicolo il 6 aprile dell'87 a Mineo[2], dopo appena due giorni lo restituisce accompagnato da una breve missiva: «Ti rimando l'esemplare del tuo *Encelado* destinato a ricevere l'alta consacrazione del mio parere. Vedrai che ho fatto le cose dignitosamente, elevatamente, quasi pedantescamente e che oramai quest'esemplare potrà cominciare a godere la sua reputazione di *storico*. Il Critico, novelliere, poeta!»[3]. E ribadiva il giorno dopo: « ... Ti ho rimandato il tuo *Encelado* fulminato dalla mia critica...»[4]. Gli strali dell'amico non scoraggiarono definitivamente l'aspirante poeta: non si sa se per prudenza o per modestia indirizzò i suoi componimenti ad una tipografia catanese, piuttosto che alle colonne del «Fanfulla della Domeni-

---

[1] Così nell'*Appendice* di Federico De Roberto, *Ermanno Raeli. Nuova edizione riveduta con l'aggiunta di un Avvertimento e di un'Appendice*, Edizione Mondadori, Milano-Roma, 1923, p. 304.

[2] Sempre in tono scherzoso: «Ma non c'è da sperare simili larghezze da uno che si è messo a bazzicare recentemente colle Muse: poetae miserrime vivunt! oramai è domma di fede. Il Rimettendo ogni altra considerazione al prossimo corriere...»; in S. Zappulla Muscarà, *Capuana e De Roberto*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma, 1984, n. 120, p. 204.

[3] Lettera dell'8 aprile 1887 da Mineo; ivi, n. 121, p. 205.

[4] Lettera del 9 aprile 1887 da Mineo; ivi, n. 122, p. 207.

ca», come gli aveva proposto tiepidamente il severo revisore[5].

All'età di ventisei anni dunque De Roberto s'era deciso ad affidare, a proprie spese, la breve raccolta di sonetti intitolata *Encelado* alle cure di Crescenzio Galàtola Editore, un accreditato buon nome, che gli confezionò un fascicolo agile ed elegante, del tipo "per nozze"[6], appagando così, probabilmente dopo i primi approcci domestici e conviviali, la sua tardiva vocazione poetica, coltivata con discrezione per qualche tempo e ben presto opportunamente abbandonata o almeno emarginata, sopraffatta da altri interessi più intensi e congeniali. Le pochissime copie andarono in mano a parenti ed amici, che se ne compiacquero per convenienza[7].

I sei sonetti hanno come tema unico l'eruzione dell'Etna e si collegano direttamente all'attività di De Roberto come cronista di avvenimenti locali. Tra le sue corrispondenze quelle sulle eruzioni dell'Etna sono tra le più colorite e precise[8]: lo spettacolo orrendo per un verso e affascinante per altro verso ha dato ispirazione al giovane scrittore anche per i suoi primi versi, quella «ghirlandetta» di sei sonetti posti sotto la comune rubrica di *Encelado*, dal nome del mitico Gigante, che, ribellatosi agli dei con gli altri Giganti, fu sconfitto da Giove con l'aiuto di Eracle e infine

---

[5] «...Sì, manda *Encelado* ritoccato al *Fanfulla della D.*; credo che sarà letto con piacere»; lettera del 19 aprile 1887; ivi, n. 123, p. 210. Del resto il «Fanfulla» aveva ospitato un mese prima il *Primo canto* di De Roberto, una parafrasi di un passo del *Ramayana*.

[6] Federico De Roberto, *Encelado*, Catania, Galàtola, Editore, 1887, pp. 15. Il fascicolo reca la data editoriale indicata, ma sul frontespizio nel sottotitolo compare «Maggio MDCCCLXXXVI».

[7] Due anni dopo De Roberto inviò in dono il fascicolo a Paul Schönfeld, un letterato tedesco, che aveva recensito i *Documenti umani* e si accingeva a recensire l'*Ermanno Raeli*; questi lo ringrazia da Berlino il 6 ottobre 1889: «Di cuore la ringrazio del gentilissimo regalo, che si compiacque di farmi con quelli bellissimi sonetti che mi fecero ammirare il suo ingegno da un lato affatto nuovo per me» (Biblioteca Universitaria Regionale di Catania, Fondo Verga, ms. 159.336).

[8] *L'eruzione dell'Etna*, nel n. 76 de «La Rassegna settimanale di Politica, Scienze, Lettere e Arti» del 15 giugno 1879; *Paese sepolto*, nel n. 72 del «Fanfulla» del 17 marzo 1882; *L'aria è fosca*, nel n. 109 del «Fanfulla» del 24 aprile 1882; *L'eruzione*, nel n. 86 del «Fanfulla» del 1 aprile 1883 (le corrispondenze per il «Fanfulla» sono raccolte nel vol. Federico De Roberto, *Cronache per il «Fanfulla»*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Quaderni dell'Osservatore, Milano, 1973, n. 15); *Le avventure dell'Etna. L'eruzione di oggi veduta da vicino*, nel «Giornale d'Italia» del 30 marzo 1910; *Alle rabide sorgenti del gran fiume di fuoco dell'Etna*, nel «Giornale d'Italia» del 3 aprile 1910. Ad iniziare De Roberto alle descrizioni analitiche non sarà stato estraneo l'insegnamento dell'illustre vulcanologo Orazio Silvestri suo professore di storia naturale nell'Istituto Tecnico "Gemmellaro" di Catania.

seppellito da Atena, che fece precipitare la Sicilia su di lui mentre fuggiva.

L'esigua raccolta al suo interno si divide nettamente in due parti: la prima (i sonetti I, II, e III) contiene la descrizione dell'evento, chiusa da una riflessione filosofeggiante (son. III); la seconda (i son. IV e V) la rievocazione della leggenda, conclusa dalla perorazione finale (son. VI). Ricercare le corrispondenze tra le impressionistiche annotazioni del cronista e le fantastiche immagini del poeta serve ad individuare la fonte di ispirazione e la materia compositiva, che nel caso presente si manifesta eterogenea, nel senso che essa mostra una duplice provenienza e si sviluppa con un duplice percorso.

Senza dubbio di derivazione scolastica e libresca il riferimento alla tradizione mitologica: la seconda parte con il suo paesaggio corrusco ne è intrisa. Né in verità in appresso, anche se era passata da parecchio tempo l'età dell'esordio, De Roberto vi sa rinunciare: nella corrispondenza al «Giornale d'Italia» del 30 marzo del 1910 — e si distanzia dalla prima di ben trent'anni — ama ancora ricorrere alle suggestioni del mito:

> ...All'inizio dell'Era moderna lo perpetuavano le fosche immagini della prima età, quando Old, Porfirione, Clizio, Pallante, tutti i Titani ribellati contro Giove, accumulavano monti su monti, ed il vinto Tifeo gemeva sotto il peso dell'isola rovesciata sul suo petto enorme ed esalava dal vertice dell'Etna l'ardente suo fiato... (*Le avventure dell'Etna*).

né più né meno che nei versi dei sonetti IV e V[9]:

> e voi che il sangue generò d'Urano:
> Oto, Porfirione, Clizio, Pallante.
>
> I sassi enormi e le montagne infrante
> volàr, scagliate con ardita mano,
> incontro a Giove esterrefatto, invano
> al soccorso clamante e invan tonante. (IV, 3-7)

---

[9] Il testo citato è quello dell'87. Raccolse qui De Roberto le correzioni e i suggerimenti del Capuana o rimandò la revisione ad altra eventuale nuova edizione? In assenza di ogni documentazione non è lecito avanzare alcuna ipotesi; fatto sta che nell'*Appendice* del *Raeli* del '23 *Encelado* si presenta con una serie di varianti, alcune grafiche o tipografiche, altre di senso. Nella edizione del *Canzoniere apocrifo di Ermanno Raeli*, di prossima pubblicazione in un fascicolo celebrativo degli «Annali della Fondazione Verga» (vol. XI, 1994), sarà ripubblicata la raccolta con l'apparato delle varianti.

tal su te rovesciossi il vecchio monte,
Encelado: del cielo or l'inclemenza
pesa più grave sulla nostra fronte (V, 12-4)

O cuore ardente, o lacerato cuore,
trema al palpito tuo la vasta plaga
e gorgogliando dall'informe piaga
gronda il tuo sangue con sordo fragore.

Per l'aer chiaro e per le zolle in fiore
come una nave di contento vaga,
e gronda il caldo sangue e si dilaga
fin degli uomini presso alle dimore. (VI, 1-8)

Certo la rappresentazione poetica è alquanto più prolissa, circostanziata, a volte ripetitiva; ma non è tuttavia molto lontana dalla prosa, considerata la diversità dei due linguaggi e delle due destinazioni, l'una redatta per un pubblico di lettori lontani e solo incuriositi dal fenomeno — e nel caso il tocco mitico era ornamento alla prosa giornalistica — e l'altra elaborata per cultori di poesia presenti, pochi e disposti alla benevola ammirazione del colto giovane. E tuttavia la fuga o l'evasione ha una direzione unica, appunto quella superficiale e retorica del mito e della metafora.

Di andamento opposto la prima parte, dedicata alla descrizione dell'evento: e qui, a sua volta, si divaricano le linee della rappresentazione. Di tipo analitico e naturalistico il linguaggio giornalistico anche quando vuole dare un'atmosfera, uno sguardo d'insieme:

> la superficie esterna della corrente, per essere in contatto diretto coll'aria, si raffredda e nell'interno la massa liquida e pastosa seguita a scorrere rompendo, quando ne acquista la forza, l'involucro che, rigettato in mille pezzi sui fianchi, costituisce come due argini laterali
>
> L'aria è fosca. Da parecchi giorni dal cratere centrale dell'Etna si sollevano lembi di cenere, spinti dal vento a grandi distanze, e ricascanti in pioggia sulle falde della montagna. Il candore delle nevi ne è offuscato (*L'aria è fosca*).

Di tipo impressionistico il linguaggio poetico, sensibile ai riflessi psicologici e al trascinamento emotivo. Qui le immagini hanno provenienza e sapore letterario. Il pensiero corre subito a Verga, alla novella *I galantuomini* dell'82 (derivata a sua volta da *Un'altra inondazione* dell'80) e soprattutto a *L'agonia di un villaggio* dell'86: le corrispondenze si fanno

precise ed inequivocabili, su due motivi soprattutto, la fuga degli abitanti spaventati ed angosciati, e, in contrapposizione, la indifferenza di gitanti accorsi a godersi il tragico spettacolo.

Sul primo motivo, ecco le donne che piangono e pregano:

> e sua moglie [custode della vigna] andava a piantare al limite della vigna le cannucce colle immagini dei santi che dovevano proteggerla, biascicando avemarie... La moglie del custode della vigna andava sostituendo più in qua le cannucce colle immagini benedette...e piangeva, spaventata...
>
> (*I galantuomini*)

> Bianche, accasciate, con gl'infanti in grembo
> pregan le donne al suon delle campane,
> chè a nulla giovan le difese umane
> né di speranza più luce alcun lembo. (II, 5-9)

Sullo stesso motivo, ecco il villaggio saccheggiato e svuotato dai contadini medesimi:

> Il palmento, spalancato, senza tetto, con tutta quella roba buttata nel cortile, in mezzo alla campagna spaventata, sembrava tremasse di paura, mentre lo spogliavano prima di abbandonarlo
>
> (*I galantuomini*)

> Già spoglio e muto è il povero villaggio,
> ma del loco natio l'ultimo amore
> la fuga agl'infelici non consente; (II, 9-11)

Sul secondo motivo, la corrispondenza si fa più stringente: così è rappresentata la crudele indifferenza del visitatore curioso sino al sacrilegio, se riferita ad una svagata visitatrice:

> ...della signore si stringevano al braccio del loro compagno di viaggio, con un fremito delizioso; altri si sbandavano per le vigne, lungo la linea della corrente minacciosa, scavalcando muricciuoli, saltando fossatelli, le donne colle sottane in mano, con un ondeggiare infinito di veli e d'ombrellini
>
> (*L'agonia di un villaggio*)

> quando, elegante, in veste da viaggio,
> voi passate tra il pianto e lo squallore
> bella, d'una bellezza irriverente (II, 12-4)

Certo nell'uno e nell'altro caso del tutto diversa la rappresentazione,

così intrinseca alla tragedia e così carica di *pietas* quella verghiana, ed invece così esterna e fredda e ornativa quella derobertiana. E che l'impianto sia diverso, basta considerare la struttura della raccoltina, concepita con andamento retorico nelle due parti già dette, la prima descrittiva e l'altra evocativa del mito, unite da una cerniera, a sua volta bipolare: una terzina, che allontana e rasserena il quadro fosco, ricercandone i riverberi e le implicazioni razionali secondo uno schema tutto leopardiano per forma e per termini dialettici[10]:

> Quali segreti l'universo asconde?
> A qual mano è in poter? Quale nemico
> congiura ai nostri danni, e come, e donde? (III, 9-11)

e un'altra terzina che introduce l'evocazione del mito, con il richiamo alla leggenda di Empedocle, da tempi remoti legata anch'essa al vulcano[11]:

> Sempre ed invano interrogar: la sorte
> a noi serbata è questa. Il saggio antico
> qui ricercando il ver trovò la morte (III, 12-4)

Come si vede, su *Encelado* gravano consistenti ipoteche di reminiscenze scolastiche assunte con pedante compiacimento. Nel contempo però vi si insinuano allettamenti letterari, al fascino dei quali l'aspirante poeta o meglio ancora l'apprendista-poeta si accosta con ammirazione e fiducia. La coincidenza delle date segna il nodo di questo effimero crocevia: *L'agonia del villaggio*, erede de *I galantuomini*, è dell'agosto dell'86 e trae spunto e immagini dall'eruzione del maggio dello stesso '86, così come i sonetti di *Encelado*, apparsi nell'87, ma composti nel «maggio 1886» si rifanno con quasi certezza a quel sussulto del vulcano e a quella rappresentazione verghiana.

L'accostamento tuttavia fu di assai breve durata. De Roberto se ne allontanò assai presto, poiché, nel rivedere per la stampa della prima edizione del romanzo[12] il manoscritto dell'*Ermanno Raeli* preparato fin dal-

---

[10] La leggenda narra appunto, secondo la versione "laica" di Alberto Magno, che il celebre filosofo agrigentino, al fine di indagare la natura del vulcano, finì col precipitarvisi, trovandovi la morte.

[11] Vedi Carlo A Madrignani, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, De Donato Editore, Bari, 1972, p. 29.

[12] Federico De Roberto, *Ermanno Raeli. Racconto*, Milano, Editore Galli di Chiesa e Guindani, Milano, 1889.

l'autunno dell'87, avendo a conferire al suo protagonista un falsissimo serto di poeta, racconta che questi, per la trama di un progettato componimento dal titolo *La scatola di Norimberga*[13], trasse ispirazione dalla «vista delle campagne etnee durante l'eruzione»; ma ad esso dà tuttavia lo sviluppo e l'andamento tenue e fantastico di una fiaba, svolta però a tinte cupe, innestata com'è su un gioco impietoso. Di ben altra natura perciò, più intrinseca ed astratta, certo più consona al personaggio, ma del tutto estranea dai modi del verismo o del naturalismo.

[13] Nel testo non è detto chiaramente se rimase allo stato di traccia o se Ermanno vi mise mano con scarso successo. La citazione è legata alla attribuzione di un poemetto, *Le Tenebre*, di sapore «apocalittico»: nel nero universale di una catastrofe immane l'umanità impazzita diventa un branco animalesco in cui si scatenano tutti gli istinti più feroci; il ritorno alla luce vede questa umanità paurosa ed intimorita, alla ricerca di un rifugio sotterra dove nascondersi, per sottrarsi all'orribile chiarore. Il riferimento si conclude così: «Questa visione apocalittica dava i brividi a Ermanno, diventava nelle sue terzine italiane, troppo scialba, troppo fredda, troppo paziente. Più egli vi lavorava, più il fantasma gli sfuggiva. Così, un altro componimento, molto più breve, *La scatola di Norimberga...*»; e quindi continua il racconto riferendo la trama del secondo poemetto: «Un fanciullo, cavando dalla scatola donatagli dal vecchio Natale gli alberelli, le casucce, le siepi di cartone, le montagne di sughero, ne componeva un paesaggio accidentato, con pianure e valli e borgatelle. Poi, quando quella sua graziosissima natura era formata, vi nascondeva, qua e là, briciole di pane, e la popolava di formiche che salivano e scendevano faticosamente in traccia dell'alimento. Poi accendeva uno zolfanello e appiccava il fuoco ad un lembo della carta; e il fuoco serpeggiava incenerendo gli alberi, investendo le case, mettendo lo scompiglio nel popolo degli insetti impazziti. Poi finalmente dava un calcio alla tavola dove il suo gioco era disposto e mandava tutto per aria» (ivi, pp. 23-4). Anche qui tracce leopardiane: il «popolo degli insetti impazziti», cioè delle formiche incalzate dal fuoco, s'apparenta con la sorte del «popol di formiche» della *Ginestra*: «Come d'arbor cadendo un picciol pomo, // Cui là nel tardo autunno // Maturità senz'altra forza atterra, // D'un popol di formiche i dolci alberghi // Cavati in molle gleba // Con gran lavoro, e l'opre, // E le ricchezze ch'adunate a prova // Con lungo affaticar l'assidua gente // Avea provvidamente al tempo estivo, // Schiaccia, diserta e copre // In un punto... (vv. 202-212).

PLACIDO BUCOLO

FOXES AND LIONS

After more than thirty years, the equilibrium reached at the end of the Second World War between the various types of interferences by Man — both in the natural process and in the structures that he himself has created — seems to be in crisis.

The great discoveries in the field of medicine have put an end to millions of men dying of epidemics but not to their dying of hunger. Progress in Chemistry and Physics has put at Man's disposal inexhaustible supplies of energy which, however, with the exception of one or two rivers, lakes or seas, have polluted a few consciences. The diffusion, with no regard to status, class, race or nations, of the products of the predominant culture, that is, the technical — scientific culture, has not only given many the opportunity of entering the mechanism, but it has also increased the possibilities of blackmailing the system.

Under pressure from the impetuous growth of the three D-Factors: Demographic, Democratic and Demagogic, the traditional seats of social power seem to be tottering and so too, for the second time this century, those super — national institutions like U.N.O. that were conceived to solve pacifically any controversy between states. The simple fear of the failure of a project of growth, faster than the three D-Factors, makes the industrially advanced countries more jealous and the underdeveloped ones more aggressive. At the same time, the fact that the countries with a Communist regime have lost the battle in the field of efficiency and productivity, and the fact that right from the beginning they had given up the idea of any moral interference, and finding themselves in a dangerous state of inferiority and before the alternative of definite disappearance from history or an indescriminative use of force, drives them towards a military despotism with unpredictable results, as has happened in Poland.

Must one resign oneself, then, to considering moral interference a prerogative of the great historical religions, that is, the putting into operation of those actions that recall the principal of justice? Must one resign oneself

to considering Moral Liberalism dead forever and the works of L.T. Hobhouse an object of curiosity in the Museum of Good Intentions? Or, with the spread of bureaucracy and the slavery of every citizen to a clan which is able to offer more protection than the laws of the state, must one then consider the Liberal-Bourgeois Myth out-of-date and even that myth less inclined towards a spiritual basis of another Great of European Liberalism — Vilfredo Pareto?

Both these sociologists having lived at the turn of the century and having seen the fall of the Liberal States and Human Rights for which they had fought so hard, it seems natural for me to compare them at a moment when politics of force are more attractive than politics of persuasion, and seem to spotlight Pareto and push Hobhouse into the shadows. The tradition that expects Pareto to be Conservative in contrast to Hobhouse, the Democrat, has strong roots. One of the things that Morris Ginsberg gave me more than twenty years ago and that caught my youthful curiosity, was his essay, "The Sociology of Pareto"[1]. Then, I was perplexed by the extreme simplification of the problem and perhaps too, like Ginsberg, if I had been forced to choose between clinging, boring *aggregates* and dynamic, fantastic *combinations*, I would have chosen the latter. Now, it seems impossible to conceive Pareto as the paladin of *aggregates* and Hobhouse as the champion of *combinations*. Also because not all combinations have the signs of creativeness, in the same way that not all aggregates carry the curse of the chains of slavery. Apart from this, however, I owe Ginsberg the idea of comparing the two men who, to begin with, have in common the span of time in which they lived: the fifty years, or thereabouts, from 1875-1925. If one considers that the sixteen years dividing them (Pareto was born in 1848 and Hobhouse in 1864) are erased by the fact that Pareto had other interests in his youth and died just five years before Hobhouse in 1923, one fully understands how the two of them were spectators at the same period of history and its problems. If the questions of the dilemma were the choice between monarchy and republic, authoritarianism and democracy, liberalism and protectionism, capitalism and socialism, nationalism and cosmopolitanism, commercialism and imperialism, experimental rationalism and metaphysical rationalism, what was their reaction? As to the first point, we know that, following the example of his father, (a political exile, owing to his being a follower of Mazzini) on his return to Italy,

---

[1] M. Ginsberg, "The Sociology of Pareto", *The Sociological Review,* July, 1936, pp. 221-45.

Pareto became interested in politics and showed himself to be a convinced republican. Not dissimilarly, Hobhouse, first as a student and later teaching at Corpus Christi College, Oxford, invoked Mazzini in defence of democracy and supported anti-monarchy causes[2]. Pareto was attracted, like many men with strong emotions and ideals, to the fashionable rising Socialism. His essay of 1891, "Socialism and Freedom", indicates what the converging ways of Socialism and freedom are, that is, the condemnation of a despotic, greedy "padronato" which is considered the real enemy of democracy. His point is that if the bourgeoisie, instead of serving the State, had served itself, stripping the workers and accumulating undue wealth through Protectionism, Monopoly and the National Debt, how could they condemn the Socialists who wanted the same things, but in favour of the Proletarians? In the same lapse of time, from 1888-1893, year in which the *Labour Movement* was published, Hobhouse was interesting himself in social problems to such a point that he was described by Clarke as *a Socialist*. His despising those avid classes who had gone hungry just because they had missed a train or the restaurant was closed, is no more, no less than Pareto's firm request that a real democratic state, an impartial referee, should guarantee a minimum wage and a dignified life without the outrage of scurvy and malnutrition. But this sympathy for the Socialists is only an alliance to overthrow the real enemy of a *civilized, well-balanced, harmonious society*, that is, the protectionists, speculators, petty-politicians or 'wets'. The justice of such a hypothesis is confirmed by the prompt reaction, both by Pareto and Hobhouse, against their old allies who, once they had power in their grasp, inherited and even worsened the faults of their predecessors who had once been their worst enemies. Unfortunately, the phenomenon of Transformism, even if Pareto, unconditioned admirer of the Anglo-Saxon Democracy, thought differently, could not have been a typically Italian phenomenon if we think about the positions taken by the Fabians with regard to Imperialism, and if we consider the hestitancy of long-standing Liberals, like Morley[3], who had once been fighters alongside Hobhouse. Neither is Crispi an isolated case when, as *friend of the Socialists*, he ended up by ladening the already exhausted Southerners with more customs duties and taxes in order to finance the Imperial

---

[2] P. F. Clarke, *Introduction* to L. T. Hobhouse, *Democracy and Reaction*, The Harvester Press, Brighton, 1972, p. 48.

[3] Regarding the alliance between Imperialist-Liberals and Fabians, see Bernard Semmel, *Imperialism and Social Reform: English Social Imperial Thought 1895-1914*, London, 1960.

African Adventure. So we realize that if Pareto found few friends in his Liberal battles, at the same time, Hobhouse found no more than he did, and with the exception of Scott of the *Manchester Guardian* and those of the *Speaker*, his one-time Socialist and Liberal friends preferred *Imperialist Adventurism* to remaining faithful to old ideals. From this disappointment in the professionals of politics, sprang another experience common to both Pareto and Hobhouse. Twice Pareto presented himself as candidate for Parliament, and both times he was not elected, mainly because, being a free spirit, he did not tolerate compromises and was hurt by the *underhand goings-on*. Hobson and Ginsberg remind us that Hobhouse was several times invited to stand for Parliament in constituencies where he was sure of success, and each time, perhaps through his lack of faith in the politicians, he had refused, preferring to dedicate himself to research work[4]. Another strange co-incidence in both their phylosophical itineraries is a change in perspective just about the turn of the century. In 1902, Hobhouse moved to London, not only to give himself the opportunity of doing two jobs — that of a University professor and that of an active political writer — but also because he needed time to reflect. In fact, when Hobhouse was revising his writings published in *the Speaker* in previous years in preparation for his *Democracy and Reaction*, Clarke seems to think that he wondered whether Liberalism was still *relevant* for democratic ideas[5]. The change in Pareto is more noticeable and if, up to a couple of years previously, he had put reaction in first place as enemy to democracy, he now put Socialism. But it is clear in both of them that these eclipses of consience, this divorce between action and reason, this confusion of roles, this wet transformism, were to bring about very serious consequences, and what followed did not belie them. The early years of the XX century sounded like an eulogy to deception in politics, and brick on top of brick, sandbag on top of sandbag, barbed wire on top of barbed wire, rose that wall of sorrow to which the best of youth was crucified. Once the Conservatives, Liberals, Socialists and Communists were on the same downward road to Protectionism, Imperialism, Autarchy, Demagogy, they could not help passing from philanthropy to misanthropy, from cosmopolitanism to nationalism, from pacific co-operation to war and destruction. Honesty — a word that now caused derision — was substituted by cheating, science by myth, consent by force. In this ine-

---

[4] J. A. Hobson and Morris Ginsberg, *L. T. Hobhouse. His Life and Work*, Allen and Unwin, London, 1931.

[5] P. F. Clarke, Introduction to L. T. Hobhouse, *Democracy and Reaction*, pp. XIV, XV, XVI.

briating atmosphere all the Socialists of Europe became Interventists. Lloyd-George, who had become Prime Minister in 1916, not unlike Crispi in Italy a few years previously, became allied to the Conservatives, committing himself to a war to the bitter end. Alas! Thus ended his initial opposition to Imperialism and Capitalism. In the face of the danger of *rebarbarization*, the fear that terror was the *only weapon*, a *change of perspective* took place that also involved the *fox*, Hobhouse, transforming him into a roaring lion in defence of values, fruit of *millenary* wisdom which represented the *spirit of the west* and yet, which could disappear in a puff of wind[6]. Like Pareto, Hobhouse could not help reflecting on the soul of civilization and how a civilization declines when the spirit that once held it up declines[7]. But what is the soul of a civilization made up of if not its traditions, uses, customs, religion and generally of all those principles to which it is tied, as happens to great peoples and leaders remembered by Pareto in his *Virtuistic Myth*? And on reflection, is such a soul not the one that Hobhouse calls *material culture* in that sort of introduction to his monumental tetralogy dedicated to the *principles of sociology* and which, like Pareto's *Treatise on General Sociology*, was conceived in the period around the First World War[8]? Religion, myth, instinct and emotion are the vital forces found at the basis of every action and which, if channelled by Reason, are capable of making a people advance. Hobhouse worked incessantly on this work hypothesis, with the accent on religion, perhaps owing to the fact that he had been brought up in a strict, religious atmosphere, unlike Pareto who, brought up in an absolutely lay atmosphere, preferred myth to religion. Pareto ridiculed monks and defined them as parasites; Hobhouse showed deference, especially towards Buddhists. Why then, was

---

[6] L. T. Hobhouse, *The World in Conflict*, ed. T. Fischer, Unwin, London, 1915.

[7] L. T. Hobhouse, "The Soul of Civilization" in *Contemporary Review*, August, 1915, which then became Chap. I of *Questions of War and Peace*, Fischer Unwin, London, 1916.

[8] L. T. Hobhouse, G. C. Wheeler and Morris Ginsberg, *The Material Culture and Social Institutions of the Simpler Peoples*, Chapman and Kall, London, 1915. As to the tetralogy in question, i.e. *The Metaphysical Theory of the State*, Allen and Unwin, London, 1917; *The Rational Good, a study in the logic of practice*, Allen and Unwin, London, 1921; *The Elements of Social Justice*, Allen and Unwin, London, 1922; *Social Development; its Nature and Condition*, Allen and Unwin, London, 1924, even if Collini's thesis seems right in *Liberalism and Sociology*, Cambridge University Press, 1979, p. 229, for which "it is clear that Hobhouse never planned them as a series", however, it cannot be denied that these books represent an organic body.

Pareto, having talked about instincts, myths and sentiments — even if only in the second half of his life — considered an irrationalist and a conservative, while Hobhouse was considered a rationalist and a progressive, even if he had highlighted the value of credences as far back as his *The Theory of Knowledge*, his *Mind in Evolution* and *Morals in Evolution*? Because, it is said, — and here lies the misunderstanding — Pareto ridicules those who believe in the god, Progress, while Hobhouse exults mental, moral and religious progress. But Pareto is a sincere admirer of scientists — the real ones, and it is repugnant to him to think that "if a man like Edison had invented the telephone in the Middle Ages, overcoming the material difficulties of application, both he and his apparatus would simply have been burned". So, differently to what Ginsberg thought about him in his already quoted essay, Pareto knows what progress is. He also knows that if any technical or moral cognition goes too far ahead thus losing touch with history, it ends up by being annihilated, as those on the receiving end must make a greater effort than their maturity allows. Hobhouse knows that rebarbarization is always possible, and he is certainly not illuded by the god, Progress or the messiah, Robot. In both Pareto and Hobhouse, the one who comes out victorious from his history is the citizen, if he has the seed of good will in him. This is what the two of them have in common (and which is less obvious) perhaps more than the titles they chose for their works, without even having known each other, dedicated to *The Future of the Liberal Side* or *The Metaphysical State* or *The Danger of Reaction* or *Liberals and Socialists*. I hope, however, that from what has been said, one does not get the impression that once Pareto has been studied, it is superfluous to study Hobhouse, or vice versa. Having listed what the two have in common, it is now a good idea to note what they do not have in common, that is, the concept of *selection* and the one that is linked to it, the concept of *aristocracy*. For Pareto, there is no better judge than history itself, and there is no better executor than natural selection. Even if he is convinced that the theory of *Laisser-faire* does not mean *Laisser-faire* thieves, given the law what it is, it is the strongest, sentimentally, physically and morally, who survives. So, even if being the strongest does not mean having more physical strength but also more intellectual capacity, the strongest is illiminated if he is not in equilibrium with the other competitors. If at the heart of the Pareto concept lies the concept of *equilibrium*, at the heart of the Hobhouse concept lies a slightly different concept but with a certain affinity, that is, the concept of *harmony*. Such a concept, present in all Hobhouse's works, draws its strength from the consideration that nobody has the right to talk about progress — as this is a term which

implicates a *value* in relation to the *process of things* — if he does not accept a superior, moral authority[9]. Only by bearing in mind a value of a different nature to the economic value — in contrast to the classical Liberal ideas — can social evolution do without natural selection, and *oppose* it to the concept of reciprocal consideration, co-operation and combined utilization of the possibilities and resources to avoid a vast, disproportionate *waste of effort*. This does not mean irrational elements, like partial interests, being illiminated — they are only guided and controlled by a *mind in evolution* towards a *universal good*[10]. There are three rules for the development and application to reality of this universal good: (a) the rule of efficiency that requires that the system work, (b) that of free adherence to efficiency, (c) that of impartiality[11]. But, this moral system that guarantees harmony is not beyond sentiments, impulses and conscience: it is the synthesis of all these things together — it is the impulse *made conscious* of its own end. The law, even if only in a time of emergency which puts a higher social structure in danger, accepts war as a necessary means of defence. There is only one way of getting over this law: by harmonious co-operation, which is no more, no less than love, and which is not a law for all imposed by all, but the law of one's own conscience. If there is a rebel of common morals who, moved into action in the first place by his *own passions*, tends towards a *lower moral order*, thus accentuating tension, contrasts, fractures with his kind, there is also the rebel who, tending towards a higher, moral, more rational order in spite of the obstacles, is conscious of being the *servant of God, an ideal or humanity* and he acts in such a way that in his conscience his differences with his neighbours are transformed into *one of the crosses he has to bear*. As can be seen, what Hobhouse says is very close to the most honest Christian tradition and also feels a strong need to transfer everything into this world. To clarifly this last point, Collini reminds us that Hobhouse loved to quote J.H. Bridges in a passage where he considered it a mistake to think that, "by humanity we mean the same thing as the human race. We mean something widely different. Of each man's life, one part has been personal, the other social: one part consists in actions for the common good, the other part in actions of pure self-indulgence, and even of active hostility to the common welfare.

---

[9] L. T. Hobhouse, *Social Evolution and Political Theory*, Columbia University Press, New York, 1911, p. 9.

[10] L. T. Hobhouse, *Mind in Evolution*, Macmillan, London-New York, 1901.

[11] L. T. Hobhouse, *The Rational Good*, pp. 96-136.

Such actions retard the *Progress of Humanity*, though they cannot arrest it: they disappear, perish and are finally forgotten. There are lives wholly made up of actions such as these. They form no part of humanity. Humanity consists only of such lives, and only of those parts of each man's life which are impersonal, which are social, which have converged to the common good"[12]. Here we are, then at the real point of divergence between Pareto and Hobhouse. For both of them, Destiny is in the hands of Man, but while Pareto's hero is Leonidas who wrote his name in universal history by his courage and his weapons; Hobhouse's hero is a Christ, so sure of his own suffering that he does not even need to look for greater happiness elsewhere. Pareto shows himself to be the heir of an atheistic, illuministic, bourgeois conception. Hobhouse reflects the theological, Christian preparation of Arch–Deacon Reginald. One can glimpse Machiavelli and Voltaire behind Pareto and Moses and Christ behind Hobhouse. Both of them make of courage one of the fundamental virtues of Man, but Pareto's courage is not the same as Hobhouse's: for Pareto, the myth of *lectisterium*, in vogue when the Romans had to face great dangers, epidemics and wars, was the "only accessory of another myth: the one which made the Romans believe that their city enjoyed divine protection". Face to face with the enemy pushing ahead, Pareto seems to remind us of the teaching of Scipio, Africanus Major who, with Hannibal at the gates of Rome, and strengthened by the Latin motto *Si vis pacem para bellum*, decided to take the war to Africa and force Carthage to defend itself. Hobhouse seems to have got his inspiration from Isaiah: "For thus saith the Lord God, the holy One of Israel, in returning and rest shall ye be saved, in quietness and in confidence shall be your strength; and ye would not. But ye said, No, for we will flee upon horses; therefore shall ye flee: and we will ride upon the swift; therefore shall they that pursue you, be swift. One thousand shall flee at the rebuke of one: at the rebuke of five shall ye flee, till ye be left as a beacon upon the top of a mountain, and as an ensign on an hill"[13]. In Pareto's eyes, a people is great when it *has* a great religion. For Hobhouse, a people is great when it *is* deeply religious, that is, when it does not allow itself to be deviated from rational good; the new aristocracy of a confident man who does his job with dignity and self-assurance, wins over *hereditary ab-*

---

[12] This passage by J. H. Bridges, *Essays and Addresses*, London, 1907, p. 86, as Collini notes in his *Liberalism and Sociology*, p. 216, is quoted by Hobhouse both in *Morals in Evolution*, Vol. II, p. 238, and in *The Metaphysical Theory of the State*, p. 115.

[13] Isaiah, XXX, 15-17.

solutism and *incompetent materialism*[14].

Either by agreeing with Pareto that religion is a means for a people to be great, whether Jewish, Roman or Puritan, or by agreeing with Hobhouse that the religion of moral purpose is the aim of a people if it wants to evolve, we find ourselves faced with two choices not opposite to each other, but complimentary. So, in order for this comparison to have a clarifying purpose regarding the choice we could make, I should like to say that the attention which is paid to these two great Liberals today perhaps indicates a change of humour of a world which, after the failure of revolutionary, nationalistic, socialist, imperialist, anarchic, totalitarian experiences, turns to the values of *homo faber*. In this mirroring of a person in his own conscience, this standing at the window of freedom, it is not so important whether you look through Hobhouse's rose-tinted panes of glass or the smoked glass of Pareto; it is far more important for the change to take place and for one to have the courage to look through[15].

---

[14] L. T. Hobhouse, "Aristocracy" and "Christianity" in *Encyclopedia of Social Sciences*, 1930; now in *Sociology and Philosophy: A Centenary Collection of Essays and Articles*, edited by Morris Ginsberg, London, 1966, pp. 167-206.

[15] *Rose* is the word that Morris Ginsberg uses in his introduction to L. T. Hobhouse, *Morals in Evolution*, London, Chapman and Hall, 1951, pp. XXIII-XXIV.

ROSARIO CASTELLI

LA "NAUSEA" DEL '937. NOTE SUL PRIMO TEMPO DI BRANCATI

Chi non è vissuto per alcuni anni nell'esercizio continuo di una repugnanza così attiva non può dirsi al sicuro dai mali del nostro secolo. La nausea, di cui gli esistenzialisti parlano con superficiale gravità è un vero e proprio stato di grazia in talune epoche: essa denuncia, come il battito del polso, la vita. Ma noi speravamo che la nostra nausea, una volta rivelata e descritta nell'epoca della libertà, dovesse immunizzare i giovani che non l'avevano provata. Non sembra che sia così, almeno per i meno intelligenti e civili. E noi li vediamo con raccapriccio rimasticare beatamente una materia vomitevole.[1]

Con queste parole, nel dicembre del 1950, Brancati esprimeva inequivocabilmente il suo disgusto per la società fascista, rievocando le lettere a Leo Longanesi, scritte tra il '37 e il '38. La "nausea" di cui lo scrittore catanese parla era stata una manifestazione del dissenso nelle forme dello "stile allusivo" e del discorso privato che a lui, come ad altri, aveva permesso un'opera di salvataggio dagli stordenti miti del regime.

Nel 1938, infatti:

> lo scrivere diversamente da come si pensava era diventato così naturale presso alcuni italiani, che nessuno avrebbe osato accusare d'ipocrisia un uomo di trent'anni che sputasse sul "clichè" di un gerarca, sotto il quale egli medesimo aveva steso un articolo di maniera. Il pensiero aveva abbandonato gli scritti per rifugiarsi tutto nei discorsi privati. Lo scritto era un'esercitazione vuota di significato ad uso della censura.[2]

Da ciò deriverà quello stato di perpetuo malessere dello scrittore siciliano che lo porterà a ripudiare le sue prime opere e a chiamare aggressiva-

---

[1] V. Brancati, *Diario romano*, a cura di S. De Feo e G.A. Cibotto, prefazione di L. Sciascia, Milano, Bompiani, [1961], 1984, pp. 259-260.

[2] Id., *I fascisti invecchiano*, in *Opere 1932-1936*, a cura di L. Sciascia, Milano, Bompiani, [1987], 1992, p. 1134.

mente in causa il proprio passato fascista, in una faticosa e penosa volontà di guarire dagli errori giovanili. Una nausea contemporanea a quella di Antoine Roquentin — diremmo — quindi sartriana, per quella considerazione di Pachino come Bouville, per la parentela spirituale che intercorre tra gli eroi brancatiani e il protagonista del romanzo francese, assalito dalla noia e dalla violenta repugnanza che gli provoca il sentimento dell'esistere, prima di scoprire il "formidabile avvenimento sociale" di una domenica in provincia. E infine per la comune ricerca dell'antidoto al pensiero di se stessi, della creazione che lasci traccia della propria esperienza e consenta di "accettarsi".

Sappiamo, però, cosa pensasse Brancati di Sartre e degli "ismi" contemporanei e la feroce avversione per il pensatore *à la page* ci scoraggia dal tentare ulteriori sterili comparizioni tra i due:

> I contenti di vivere nel loro tempo hanno trovato altre ragioni per essere contenti di vivere nel loro tempo: esercitando, con finezza singolare i poteri della smemoratezza, hanno dimenticato certe cose scritte dai teorici del fascismo per impararle di nuovo nelle pagine di Sartre.[3]

Il filosofo francese resterà, per l'autore siciliano, l'espressione di "un'intelligenza nativamente confusa, che lavora su se stessa per rendersi più confusa e 'impressionante'"[4] e i suoi eroi dei "superuomini di mezza tacca che compiono il bene nel modo scandalistico con cui i superuomini di D'Annunzio compiono il male".[5]

Tra i due, allora, si può ravvisare il solo dato comune della riflessione sulla libertà dell'uomo, aderenza che potrebbe essere vista, secondo Natale Tedesco, più con i racconti della raccolta *Il muro* (1939)[6], che con le opere filosofiche, ma che, in ultima analisi, dà la misura di una componente "esistenzialistica" in senso lato, comune tanto alla narrativa brancatiana come a tutta una linea letteraria di laico scetticismo che include autori come De Roberto, Pirandello, Sciascia e Consolo.

Per Brancati, allora, occorrono altre ragioni che illuminino prima l'adesione al Fascismo, che gli si configura come gratificante esorcismo del

---

[3] Id., *I "contenti di vivere nel proprio tempo"*, in *Il borghese e l'immensità. Scritti 1930/1954*, a cura di S. De Feo e G.A. Cibotto, Milano, Bompiani, 1973, p. 155.

[4] Id., *Cronachette del '46*, in *Il borghese e l'immensità*, cit., p. 146.

[5] Id., *Diario romano*, cit., pp. 543-544.

[6] cfr. N. Tedesco, *Per Brancati. L'esistenzialismo siciliano e la poetica dell'insignificanza*, in *La scala a chiocciola*, Palermo, Sellerio, 1991, pp. 70-76.

Pensiero, quasi una religione laica, poi la crisi, la riflessione esistenziale contingente al fascismo ma di portata metastorica.

La percezione della vanificazione del Tempo e l'evasione verso cronotopi smemoranti saranno infatti i sintomi più chiari del disagio e del malessere e lo porteranno a dare uno schiaffo al passato, una sterzata decisa, tra le più radicali mai date da un intellettuale in questo secolo, per espiare e rimuovere per sempre una giovinezza compromessa da false ideologie.

Col risultato che la severa e ingenerosa rimozione operata da Brancati, nei confronti della stagione fascista, ha determinato non poche conseguenze sul sistema editoriale, costretto ad ignorare, per il veto posto dallo stesso scrittore, esperienze considerate "minori" rispetto alla qualità delle opere mature, ma ricche di dati interiori, di suggestioni letterarie e di costume che trasfigurati, ridiscussi, riscritti, attirano sicuramente l'attenzione, creano delle interferenze, anticipano esiti successivi.

Esiti farraginosi, certo, non privi di ingenuità e irresolutezze, ma soprattutto da valutare in termini di alterità, di idoli polemici di una stagione che è quella felice del tempo ritrovato, rispetto alla quale i perduti anni delle esercitazioni letterarie giovanili chiariscono in negativo, sostanziano il discorso moralistico e moralizzatore della maturità artistica.

Già nel giovanile "poema drammatico" *Fedor*, scritto tra il '24 e il '26, acerbo e ingenuo fino a retoriche e dannunziane cadenze, c'è una prima espressione di autobiografismo sperimentale, sia pur spiccatamente letterario. Si avverte l'esigenza rondista di reazione ai moduli del verismo agonizzante sotto i colpi del crocianesimo e, in forma embrionale, anche la percezione del peso della smaccata e pedissequa imitazione dai modelli, la stringente necessità di trovare un'espressione tutta originale.

Nella vicenda di Fedor, novello Prometeo, scultore demiurgicamente impegnato a modellare gli spazi, il cielo, le montagne, fino a quando si innamora di Vergiola, che vede come meta irragiungibile, che cerca furiosamente di scolpire, acceso di felicità, fino alla pazzia che lo fa morire, è inscritto il "problema della personalità", dell'espressione artistica originale. È, per certi versi, la prima zoppicante traduzione del suo innato anticonformismo, del bisogno di rappresentare se stesso svincolandosi dall'obbedienza a canoni illustri.[7]

È da avvalorare allora l'idea di un Brancati "minore", a fronte della progettualità cui dovrebbero ricondursi tutte le esperienze di un autore o è

---

[7] cfr. C. Musumarra, "*Fedor*" *ovvero la fine del realismo,* in *Vitaliano Brancati tra scena e schermo*, Teatro Stabile di Catania, 1992, pp. 83-88.

piuttosto da intendersi come residuo di un atteggiamento che non solo la critica letteraria ha ingenerato, privilegiando l'analisi dei romanzi maggiori a discapito di una consistente produzione pure significativa, ma lo stesso scrittore ha favorito attraverso l'abominio del suo "primo tempo" fascista, drasticamente condannato e ripudiato?

> Sui vent'anni, io ero fascista sino alla radice dei capelli. Non trovo alcuna attenuante per questo: mi attirava, del fascismo, quanto esso aveva di peggio [...]. Sui vent'anni io mi vergognavo sinceramente di ogni qualità alta e nobile e aspiravo ad abbassarmi e invilirmi con lo stesso candore, avidità, veemenza, con cui si sogna il contrario [...]. Quel "credere" non si sapeva bene a che cosa, mentre non era moralità per il fatto che non era credere a Gesù Cristo né al Bene e dunque non imponeva alcuna altra rinunzia, era un gradevolissimo e sicuro antidoto del pensiero: quel "credere" si risolveva in sostanza nel categorico invito a "non pensare".[8]

In Brancati l'adesione al fascismo ha motivazioni familiari e storiche: cresciuto in una famiglia rigorosamente fascista, egli aderì all'ideologia con una superficialità non consona al proprio temperamento, incline alla riflessione e al giudizio, ma anche per l'esigenza di superare il vuoto di ideali e di valori ereditato dal vecchio mondo borghese siciliano, refrattario a ogni superamento delle metastoriche condizioni di isolamento, in direzione dell'immensità:

> Il borghese sa che, nel mondo, esiste qualcosa di cui egli non deve tener conto: l'immensità, l'infinito. Ne facciamo, anzi, una definizione: il borghese è quella figura che può avere tutti gli sfondi, tranne la immensità. [...] il borghese, dopo alcuni secoli di incosciente rassegnazione, dopo alcuni secoli di attenzione prestabilita e regolata, alza gli occhi al cielo e vede l'infinito... Questa volta ha riabbassato gli occhi, ma che importa? Egli, l'infinito, ormai lo ha visto. Una qualche notte, forse, lo rivedrà in sogno. Allora fuggirà in pantofole per le camere buie: ma, passando dinnanzi allo specchio, vedrà come un peso estraneo la sua pancia. E, per la prima volta, avrà orrore della sua figura fisica. La borghesia tramonta.[9]

Il fascismo, quindi, come "antidoto del pensiero", come slancio fideistico e vitalistico al superamento della stasi contemplativa, del dubitare, complice l'infatuazione dannunziana, il velleitario miraggio di una guida verso gli euforici sentieri del "piacere e del possesso".

L'adesione indefessa all'ideologia del regime raggiungerà punte clamorose di asservimento intellettuale nel caso di *Piave*. Quando, nel 1932,

---

[8] V. Brancati, *I fascisti invecchiano*, cit. pp. 1135-1137.

[9] Id., *Il borghese e l'immensità*, cit., pp. 21-24.

Brancati portò personalmente in dono a Mussolini il proprio manoscritto, il duce espresse tutte le sue riserve ed impose delle modifiche non numerose, ma sostanziali.

Soprattutto il dittatore esigeva che il dramma si concludesse con toni epici che esaltassero lo stato fascista, impegnandosi a comporre tre scene finali fra le quali l'autore avrebbe potuto scegliere la soluzione a lui più congeniale. Tali riscritture non giunsero mai, e Bragaglia, il regista del dramma, si vide costretto ad ideare una conclusione di comodo.

Se Brancati quindi aveva tollerato una intollerabile censura, di certo la reazione violenta che si scatenò tra il pubblico alla 'prima', dovette infastidire non poco lo scrittore, traducendosi forse in una prima avvisaglia di dissenso. Il motivo della vitalità, opposto alla morte e alla salute malferma, lo aveva comunque già indirizzato verso una superficiale adesione a motivi futuristi. Lontano dalle complesse problematiche che costituivano il momento più vivo dei movimenti d'avanguardia, Brancati aveva colto soltanto il fascino della "velocità ", dell'esaltazione della "guerra", come motivo di forza prorompente, di vita, di superiorità; tutti elementi per i quali il futurismo si presentava come premessa ideologica del fascismo.

La stagione del consenso romano è stata purtroppo pregiudiziale alla comprensione critica dell'autore, laddove anche un romanzo "fascista" di vaste dimensioni, qual è *L'amico del vincitore*, compiuto nel '30 e apparso nel '32 con la dedica all'amico Telesio Interlandi — questi sì espressione del fascismo più retrivo e corrivo — sviluppa episodi e spunti "centrifughi".

Sulla scia della novellistica di Pirandello e più ancora della vocazione al romanzo di vaste e armoniose forme che gli veniva da Borgese, Brancati esprimeva, in quegli anni, le prime personali posizioni sulla "questione della prosa" definendola:

> un modo calmo e virile di essere attenti a quello che accade sotto i nostri occhi, un modo intellettuale di vivere continuativo: e cioè, non a scatti isolati d'intuizioni e di impressioni che dà luogo ai ritmi spezzati, agli accapo e ai provvisori accordi della rima, ma con un persistere socievole, beneducato, piano, di un tono unico nella varietà, di ciò che passa dentro lo spirito, sia esso concetto, immagine, sentimento.[10]

Nel vasto romanzo giovanile *L'amico del vincitore* è narrata la storia del giovane Pietro Dellini, dalle prime esperienze, svolte all'insegna della

---

[10] Id., *La prosa nell'Italia moderna*, in *Il borghese e l'immensità*, cit., p. 40.

carica perturbante dell'incubo, della fantasticheria di natura onirica e dell'esangue inclinazione contemplativa, passando attraverso gli anni della Grande Guerra, vissuti nell'indolente Moduca, fino ai governi giolittiani. La sensibilità e l'angustia profonda per la gracilità, che connotano la sua infanzia rendendolo diverso dai coetanei, gli procurano "un acuto bisogno di comprendere le situazioni dolorose, come se avesse fretta di soffrire"[11], ma si traducono presto in paura dell'alterità, inettitudine all'azione, mancanza di coraggio.

Lo spunto è chiaramente autobiografico: il dissidio tra pensiero e realtà; Brancati lo aveva sperimentato da ragazzo, individuando proprio nel 'Pensiero' la causa della sua diversità rispetto ai coetanei, di certo più stupidi, più ignoranti, ma sani e robusti, vivi. In un esemplare schema chiastico, lo scrittore contrappone allora al fallimento di Pietro, descritto con larvale auto-ironia, come effetto della iper-protezione materna e dell'ambiente borghese, la discutibile ascesa del suo antagonista, il ferino e feroce Giovanni Corda, "uomo nuovo" vittorioso dai muscoli saldi, tutto pensiero e azione: una sorta di "sicilianizzazione" del Duce e del vitalismo fascista che Pietro, detto Tuccio, ammira fino all'auto-annullamento.[12] Lo scrittore stesso spiegherà più tardi questa forma di soggezione, come un moto — inconscio — di ammirazione per la libertà, per il dittatore che, in una società totalitaria, spicca come il solo uomo libero.[13]

Sempre l'ostilità verso il Pensiero sarà, assieme al gusto battagliero di voler rovesciare il paradigma culturale della nazione, pure a costo di una ribellione irriconoscente e ingenerosa, l'elemento che farà avversare a Brancati, con accaniti toni polemici, anche la lezione crociana.[14] Si pensi, ad esempio, all'articolo che lo scrittore pubblicò su "Il Popolo di Sicilia" il 13 gennaio 1932, nel quale denunciava il fallimento della filosofia di Cro-

---

[11] Id., *L'amico del vincitore*, Milano, Ceschina, 1932, p. 16.

[12] cfr. L. Sciascia, *Del dormire con un occhio solo*, in *Opere*, cit. XV-XVI e si legga il contemporaneo articolo *La mia visita a Mussolini*, che uscì su "Tevere" il 13 agosto del '31, su "Il Popolo di Sicilia" lo stesso giorno e su "Critica fascista" il 15 agosto del '31. I pensieri e le sensazioni descritte, all'incontro con il duce, rientrano fra i segni della sintomatologia amorosa: la fiducia nell'autorità si traduce in tremore, battito cardiaco accelerato, senso di umiltà e di piccolezza.

[13] Cfr. R. Verdirame, *Un esordio problematico: Vitaliano Brancati tra gli anni venti e trenta*, in *Vitaliano Brancati nella cultura europea*, a cura di P.M. Sipala, Atti del Convegno internazionale di studi (Siracusa-Pachino, 26/28 Settembre 1986), Siracusa, Ediprint, 1987, pp. 43-51.

[14] Cfr. R. Verdirame, *Posizioni critiche di Brancati giovane*, in "Quaderni di filologia e letteratura siciliana", n. 3, 1976, pp. 75-93.

ce e dei suoi discepoli, dei quali dice: "valgono in sostanza meno degli uscieri". Al grande pensatore egli non perdona soprattutto l'indifferenza verso certi problemi esistenziali:

> Il problema della morte, il problema dell'esistenza, egli li risolve chiamandoli superati: vale a dire escludendoli [...]. In fondo, egli ha un grande disprezzo per il pensiero filosofico, umano, che investe pienamente i problemi e preferisce fermarsi piuttosto che scivolare sulla superficie [...]. Tutto ciò deriva anche dalla cattiva educazione umana che ha questo filosofo; dall'abitudine, che gli sarà rimasta dai primi anni della fanciullezza, di non guardare negli occhi di nessuno e parlare con lo strano coraggio di chi tiene la testa bassa, lo sguardo sulla punta dei suoi stivali [...]. Di Croce rimarrà, nella storia della critica, il suono sgradevole del suo rozzo parlare, la furia di non aver capito molta bellezza.[15]

Rigettato per ragioni di natura politica, oltre che estetica, Brancati lo rileggerà più tardi, nelle pagine del *Diario romano*, come esempio di difesa della " religione della libertà", di liberalismo e di laicismo che avrebbe poi difeso con i propri scritti, contro la minacciosa diffusione dei partiti di massa e di ogni forma di collettivismo e di dogmatismo, espressione del "buon senso" che guarisce dalle "orribili malattie del secolo", dal "profondismo", dalla Stupidità.[16] Anzi l'esempio crociano lo aiuterà ad allontanarsi dagli "errori funesti che nessuna luce di gioventù riesce a dorare", ma accentuerà, in virtù dell'imperativo crociano di separatezza tra arte e politica, la risoluzione in chiave moralistica più che sul piano delle verifiche politiche: tra l'esigenza di comprendere razionalmente la realtà e il desiderio di parteciparvi, Brancati opta infatti per l'osservazione "dall'alto" o "dal di fuori", in una sorta di esercizio ideale della missione dello scrittore, al di fuori dell'*engagement*.

Sui successi ginnasiali di Pietro e sui primi turbamenti della sensualità trionfano vaneggianti ambizioni di gloria letteraria, risolte solamente in inettitudine sentimentale e "vuotaggini dello stile". Pietro ritorna alla contemplazione incapace di vivere nella realtà, costretto a spiare la vita da una finestra di casa, come il vecchio Flaubert, come un' anticipazione di provincia della vita interiore e inventata dal Bernardo Soares di Pessoa, come un Oblomov isolano abbandonato alla fantasticheria, affine al sonnacchioso e inconcludente Giovanni Percolla di *Don Giovanni in Sicilia*, ma soprattutto all'omonimo protagonista del romanzo di Federigo Tozzi, *Con gli*

---

[15] V. Brancati, *I limiti di B. Croce*, in "Il Popolo di Sicilia", 13 gennaio 1932.
[16] cfr. Id., *I piaceri del buon senso*, in *Opere*, cit., pp. 639-642.

occhi chiusi, anch'esso eminentemente autobiografico e singolarmente affine al romanzo brancatiano.

Per riscattare i suoi insuccessi letterari, Dellini si mette sulle orme di Gentile, senza riuscire ad essere originale come nelle intenzioni, cosa che del resto aveva fatto lo stesso scrittore quando, sconfessata inizialmente ogni validità al pensiero di Croce, aveva studiato e accettato la filosofia del pensatore siciliano, alla quale aveva riconosciuto il merito immenso di aver posto, alla base della vita e del comportamento umano, una forza misteriosa e invincibile: il sentimento.

Egli aveva esaltato allora in Gentile la "presenza turbante, che toglie la disinvoltura della superficialità":

> Una delle cose che dimostrano la superiorità della filosofia gentiliana, su quella, per esempio, di Benedetto Croce, è proprio questo poter generare delle opere poetiche, di sensibilità, che sarebbe ridicolo attribuire alla filosofia crociana, capace soltanto di produrre metodi e sistemi quasi pratici, di meccanizzare, e dunque di insterilire la sensibilità.[17]

Giovanni Corda, frattanto, gira di città in città, apprende le lingue, fonda un giornale, si impegna politicamente, sino a ottenere la guida dittatoriale della Nazione, mentre Pietro coltiva penosamente ed esclusivamente i propri narcisistici sogni di gloria, succube delle aspirazioni materne. È il fallimento definitivo, inglorioso, ma tanto più positivo se lo porta a una definitiva e lucida disamina esistenziale in cui l'infanzia appare gravata da troppe visioni ed emozioni:

> L'infanzia è rimasta la mia più grande età. E credo che sia una disgrazia. Per vivere fortemente e intensamente, bisogna, invece, avere un'infanzia leggera senza colore, come un'alba. Altrimenti è finita! Si va sempre con la testa rivolta all'indietro.[18]

L'epilogo fatale si configura nella solitudine eterna di una morte ignorata da tutti, ma riscattata dal paesaggio bianco di neve e azzurro di mare in cui avviene, in una "luce" che ricorda il tardivo sforzo di Brancati di vedere la luce del mondo dalla parte ridente ed espellere dal cervello le influenze dei suoi guizzi bui, dai quali derivano l'apprensione e la lussuria.[19]

---

[17] Id., *La filosofia dell'arte di G. Gentile*, in "Tevere", 24 aprile 1931 e in "Popolo di Sicilia", 5 agosto 1931.

[18] Id., *L'amico del vincitore*, cit., pp. 370-371.

[19] cfr. Id., *La luce del sud*, in *Il borghese e l'immensità*, cit., pp. 372-375.

Bildungsroman o romanzo a tesi, *L'Amico del vincitore* segue meticolosamente la vita di Pietro Dellini e del suo antagonista, ma nel tentativo di fornire per ogni esperienza una spiegazione ineccepibile rivela l'inconscia propensione a elidere i due esempi, che si configurano come casi limite e che, dunque, si annullano reciprocamente. Dietro il paradigma esistenziale di Dellini si cela il confronto di Brancati con le proprie ragioni ideologiche e artistiche, si consuma ferocemente, dolorosamente, la lotta col suo doppio. È in questo romanzo, altresì, che trovano posto, disseminate nell'incerto ma variegato tessuto di storie secondarie, temi, tecniche e caratterizzazioni, anche le prime tracce delle sperimentazioni successive.

La riscoperta di un ottocentesco buon senso che gettasse acqua su ogni giovanile rogo mitologico e che permettesse a Brancati di affrontare una crisi, questa sì feconda dal punto di vista ideologico-letterario, avviene nei primi anni Trenta, negli ambienti romani, nelle redazioni dei periodici a cui collabora. Non è da sottovalutare il ruolo che rivestì la fronda intellettuale rappresentata da direttori come Mino Maccari, Leo Longanesi, Mario Pannunzio, per l'approfondimento ideologico della conversione antifascista di Brancati. È sulle pagine di "Omnibus", ad esempio, che lo scrittore siciliano tasterà immediatamente il polso alla società per scoprire opportunistiche compromissioni dell'odiato mondo borghese con le nuove strutture totalitarie, il neoconformismo dei rituali di regime che negavano le possibilità di ogni radicale palingenesi, più tardi messi in berlina in racconti celebri come *Il vecchio con gli stivali*.

Nauseato dagli "errori" giovanili, Brancati pubblica, nel 1934, *Singolare avventura di viaggio*, racconto lungo o romanzo-breve che è anche l'unico testo, tra le opere prime, ad essere sottratto all'oblio, poiché rappresenta la cesura artistica operata con le precedenti esperienze letterarie, il momento aurorale della presa di coscienza anti-fascista e della inevitabile corrosione dei miti vitalistici precedenti. La testimonianza di una crisi esistenziale è espressa in uno scritto che funge da evidente elemento di raccordo con le successive tematiche pubbliche e private: quella erotica, che suscitò una violenta reazione nella cultura ufficiale di regime — il romanzo fu accusato di immoralità — e l'inettitudine, qui riassunta nella settimana vissuta da Enrico Leoni. In realtà, l'opera era scomoda perchè, dietro il sottofondo ironico e l'intonazione ambigua e disincantata con cui viene condotta la narrazione di un'avventura sessuale, nell'"aria senza tempo tinta" d'una città incantata — Viterbo — si cela non tanto una demistificazione del fascismo, come sistema di potere, ma piuttosto un'implacabile corrosione degli incongrui e irrazionali miti fascisti come stortura dell'essere, come espressione di una distorta vitalità: la confessione di un profondo di-

sagio generazionale, di una crisi di valori che spinge verso l'irrazionalità uomini come Enrico Leoni. Con un sottofondo scettico che rivela una coscienza delusa e insoddisfatta da un fideismo astratto, Brancati affronta ironicamente la questione e fa dire a Ridolfi:

> Io noto semplicemente la situazione in cui ci troviamo: di avere sempre parlato, anche con allarme, e sentito parlare di guerra, di aver fatto degli esercizi e delle sfilate, di avere raccolto forze attive fin nei capelli, e di rimanere forse come l'unica generazione che, dal 1800 al 2000, sia nata e morta senz'aver fatto nulla... Per ragioni superiori alla sua volontà, s'intende.[20]

Contemporaneamente emerge la dimensione metaforica di Enrico Leoni, portatore di un destino comune ad altri personaggi dello scrittore, la cui moralità, la cui fede, il cui ottimismo, vengono capovolti per far emergere il vuoto politico e morale. Affini a Enrico Leoni e a Ridolfi, infatti, sono i protagonisti del giovanile racconto *Canto di negri*, quell'"aggregato umano formato dall'ottimismo"[21] che non ha tempo di guardarsi gli occhi allo specchio, sino a quando un evento imprevisto rivelerà loro un orribile vuoto interiore:

> La nostra epoca è tutta una corsa, di azione in azione; l'altra, invece, si metterà a meditare su quello che abbiamo fatto noi; in una parola, si fermerà... Ed è terribile fermarsi, d'un tratto: gira la testa![22]

O Raffaele, protagonista de *La nave del sonno*, uno degli eroi della nuova tensione conoscitiva di Brancati, attratto dall'abbandono a una vita consumata nell'ozio, "in una nebbia di sonno e noia leggera":

> Dio mio, quante cose dormivano in quel giovane che di nuovo si tirava la coperta sul mento e strofinava la guancia sulla capiera della poltrona! Non solo la sua vita, ma anche la mia, quel nostro avvenire che adesso era un presente, le nostre mogli che c'erano, la nuova musica che non potevamo canticchiare perchè nessuno l'aveva scritta, quelle paci che non potevamo fare perchè nessuna guerra era scoppiata fra noi, tutto si perdeva piano piano in quel sonno, come farina in un sacco bucato. Sembrava che la nostra nascita fosse risultata irregolare, e la sorte ci tenesse come sospesi.[23]

---

[20] Id., *Singolare avventura di viaggio*, in *Opere*, cit., p. 44.

[21] Id., *Canto di negri*, in *Tutti i racconti*, a cura di D. Perrone, Milano, Bompiani, 1994, p. 124.

[22] *Ibidem*, p. 139.

[23] Id., *La nave del sonno*, in *Tutti i racconti*, cit., pp. 255-256.

Ma pronto a risvegliarsi all'attivismo frenetico fatto di piccoli e inutili cose, come le corse in moto da un luogo all'altro

> sempre e dovunque impartendo ordini, fumando, bevendo caffè, e credendo con tutto il cuore all'utilità e bellezza del suo lavoro.[24]

Anche la corsa affannosa contro il tempo di Enrico Leoni ha una funzione esorcistica di fuga dai mostri della coscienza verso la vertigine irrazionalistica. Anche i suoi, come quelli di Raffaele, sono "occhi fatti per un tempo, e smarriti in un altro che li aveva spenti".[25] Tutta l'opera si può considerare una riflessione sul tema del tempo, inteso sia come problema strutturale legato a un nuovo modo di narrare, e che ricorda i programmi solariani di reinvenzione del tempo e della durata della narrazione[26], che come problema esistenziale che esprima la vanificazione della vita dell'uomo.

In *Singolare avventura di viaggio* il trionfalismo fascista si rovescia gradatamente in toni di intensità drammatica, in una cupezza da natura morta, alla Dostoevskij. Sono i prodromi della satira amara e del fosco umorismo degli anni Quaranta, del fervore e rancore moralistico, degli inetti dei racconti e dei romanzi maggiori, con la loro esistenza piccolo borghese di "uomini senza qualità" costretti a vegetare nella sonnolente provincia siciliana, disperatamente protesi verso qualsiasi possibilità intellettuale e inutilmente impegnati a edificare il senso della propria esistenza, elevata a emblema di una dolorosa condizione morale. Tra la stanchezza e il torpore con cui trascorrono le loro giornate e il vitalismo dei sensi che li percorre fino a devastarli non c'è differenza alcuna, essendo entrambi operanti in un tempo paradossalmente presente per assenza: il tempo della memoria, vuoto di cose e fatti, da ripercorrere, tozzianamente, "con gli occhi chiusi".

Siamo già nel pieno della stagione della "noia", in una *waste land* spirituale preannunciata da racconti come *La noia del '937* il cui protagonista, Vannantò, elegge questo sentimento a simbolico baluardo di difesa della propria libertà interiore dalla stupidità collettiva della società fascista; o altri come *Il nonno*, premessa all'età dell'onestà e della verità:

> Sì, la fanciullezza era veramente finita, la mia fanciullezza era morta. Una

---

[24] *Ibidem*, p. 261.
[25] *Ibidem*, p. 275.
[26] cfr. R. Luperini, *Il Novecento*, Torino, Loescher, 1981, pp. 408-409.

sera, bambino, ritto in piedi davanti allo specchio, io facevo il più inutile e disperato dei giuochi, tentando di vedere l'espressione che prendesse la mia faccia quando avevo gli occhi chiusi. Adesso la fanciullezza era finita, il bel signore dal pizzo grigio era sparito dalla terra. Sapevo bene che l'uomo non muore tutto in una volta, ma età per età; e sapevo che le età dell'uomo sono due: la fanciullezza e la maturità. Quell'anno, non s'era vista un'ala nel cielo, e la mia prima età era morta. Mi rimaneva ancora un'altra età: il tempo per essere onesti, per essere veritieri, e soprattutto semplici, io l'avevo ancora. Ma una parte della mia vita era terminata, uno dei miei occhi s'era chiuso per sempre.[27]

Preludi sparsi a un romanzo quale *Gli anni perduti* in cui sono contrapposti l'attivismo fine a se stesso di Buscaino e l'inerzia assoluta e regressiva di Leonardo Barini, per il quale l'inazione è un modello di vita che permette di sottrarsi alla realtà. E così via, in una lunga teoria di racconti in cui nodi esistenziali e temi chiave come la noia, la fugacità del tempo, lo scorrere della vita e l'inafferrabilità dei momenti felici si susseguono, si rincorrono, riannodano il cordone ombelicale con quelle prove giovanili che sono la scintilla della crisi brancatiana.

Con un occhio a Flaubert e allo stile delle demistificazioni ideologiche e formali della sua *Educazione sentimentale*, Brancati fornisce tutti gli elementi di un'auto-critica che investe ogni aspetto dell'esistenza. Come l'occhio di un entomologo, lo sguardo dell'autore si fissa sui gesti, sui comportamenti minimi, sulla futilità del quotidiano, per disvelare orrori storici, ma è altrettanto evidente la revisione della scrittura, mai piattamente realista, sganciata dal pedissequo pedinamento dannunziano per essere arricchita di un forte tasso metaforico. Il disappunto per la decadenza dell'arte e il progressivo oscuramento dell'intelligenza e del sapere, prodotto dal fascismo[28], aveva accentuato infatti in Brancati la riflessione sui problemi della creazione artistica, non senza conseguenze sulla prassi stilistica.

Laddove *L'amico del vincitore* tende, ad esempio, alla dimostrazione forzata di una tesi, *Singolare avventura di viaggio* è intessuto di focalizzazioni interne variabili — sicché la voce narrante può assumere i punti di vista dei personaggi, mettendoli a confronto —, è denso di rimandi, di meccanismi antifrastici, di equivoci e contraddizioni che vanificano ogni

---

[27] V. Brancati, *Il nonno*, in *Tutti i racconti*, cit., pp. 188-189.

[28] "Non credo che la mancanza di opere d'arte eccellenti, sotto il regime fascista, fosse dovuta alla censura. Briganti e artisti languivano, ciascuno ad altezze diverse, per la medesima povertà di ossigeno. Le opere d'arte (specialmente quelle musicali e figurative) non erano proibite: ma le fantasie erano morte per mancanza d'alimento". Id., *I fascisti invecchiano*, in *Opere*, cit., p. 1120.

logica, in una narrazione tutt'altro che lineare, bensì problematica, in una prosa meditativa attraversata da fantasie inconscie, proiezioni oniriche, eversioni dell'ordine naturalistico. Esempio di quella che Bachtin definisce "seconda linea" del romanzo europeo che mira a demistificare le visioni ufficiali delle ideologie dominanti, a interrompere la deterministica catena di causalità, a strappare quel "velo di Maja" che impedisce di osservare la realtà, il romanzo si colloca piuttosto sulla scia di quelle esperienze che vedono nella "logica" del frammento, nella irrisione programmatica, nella vanificazione delle certezze assolute, l'ultima possibilità di recupero di un ordine universale. In esso trova spazio anche l'ambigua confessione di dipendenza dal silenzio "sempre più grande, largo e fitto"[29] di un Ottocento severo e sommesso che assumerà il valore di una poetica via via più definita, man mano che l'autore si distaccherà dalle decadenti e dannunziane prove giovanili:

> Noi abbiamo la fanciullezza lontano, molto lontano, in un secolo diverso. I novantenni d'altri tempi avevano la fanciullezza assai più vicina di quanto non l'abbiamo noi, oggi... E' lontano, molto lontano, la nostra fanciullezza! E' laggiù, in fondo, dove c'è il lume a petrolio e c'è ancora la diligenza, e c'è un grande silenzio. Ho pensato che noi giovani d'oggi siamo degli esseri strani, mai visti; che non abbiamo nulla a che vedere con gli altri... Questo silenzio dell'Ottocento!... Noi lo portiamo in fondo alla vita: esso sale, in certi momenti, sale piano piano, ci fa girare la testa... Questo silenzio profondo, etereo, lontano, in esseri come noi, pieni di tante forze, spinti ad agire come gli uccelli a volare, è un fatto grave, mio caro Enrico, un fatto molto grave.[30]

È una delle innumerevoli sollecitazioni di cui sono piene le prose sparse e le pagine diaristiche dello scrittore, che giocano un ruolo insostituibile nella definizione della poetica brancatiana, trapassando nei successivi scritti, mescolandosi con la narrativa, fungendo da laboratorio di stilemi e immagini che troveranno più ampia e densa configurazione nei romanzi maggiori:

> Quello era un silenzio che presentava l'avvenire come un corridoio diritto in cui era difficile non andare con lo sguardo sino in fondo. E poi, come tutto ciò che sta per finire, quel silenzio costringeva a vivere, per lo meno col pensiero, subito e tutta la vita ch'era cominciata nel suo grembo... Era il silenzio di un'altra epoca, che presto sarebbe morta [...] 'il silenzio dell'Ottocento'.[31]

---

[29] Id., *Singolare avventura di viaggio*, cit., p. 67.
[30] *Ibidem*, pp. 49-50.
[31] *Ibidem*, p. 68.

L'Ottocento di Brancati non coincide con i confini storici del secolo, ma è piuttosto un luogo ideale, un riparo della memoria che non impedisce di vigilare criticamente sul proprio tempo, sforzandosi di comprenderlo:

> Nella mia professione di persona che scrive, sono stato parecchie volte rimproverato di non amare l'epoca in cui vivo e di non esaltarla come meriterebbe. Qualche volta mi è stato perfino vietato di esprimere apertamente il mio rimpianto di non essere nato nel 1850 e morto nel 1910.[32]

La vocazione polemica di Brancati, infatti, nasce non dal nostalgico ripiegamento interiore in direzione di un'utopistica fuga nel passato, ma dall'osservazione di come, nel mondo odierno, certi valori (la Bellezza, il Bene, la Verità) siano stati contraffatti, mistificati, di come il frenetico attivismo degli "uomini nuovi" sia solo uno stratagemma per mascherare l'assenza di ogni fede. Un Ottocento alimentato anche dal gusto del Settecento e che si offre come modello etico, come reliquario di virtù e valori negati dalla modernità, da non confondersi con l'irrazionalismo romantico:

> Del resto noi amiamo i romantici per quanto hanno di classico: p. es. noi amiamo Leopardi per quanto ha dei greci, Byron e Stendhal per quanto hanno di Voltaire, Bellini per quanto ha di Mozart. L''800 è un gran secolo fin dove è alimentato dal gusto del '700: nel punto in cui quel gusto termina, cominciano le avvocature, il problematismo, l'arte per le masse, l'intimismo, ecc.[33]

Il programmatico richiamo al silenzio del secolo scorso passa allora attraverso le trasfigurazioni letterarie e le evocazioni dei suoni sommessi che scandiscono il tempo del pensiero, dell'attività interiore, della coscienza dell'impercettibile. Passa attraverso le coscienze e le menti degli uomini illustri che risarciscono Brancati del disagio della contemporaneità nutrendo la sua contestazione, e attraverso il valore di certe riscoperte come quella del buon senso di "vecchi di proporzioni incredibili", quali Verga e De Roberto, e con essi della rassicurante e operosa lezione del romanzo ottocentesco.[34]

Già nella tesi di laurea di Brancati su De Roberto, del 1929[35], è forte il

---

[32] Id., *Tempi noiosi*, in *Il borghese e l'immensità*, cit., p. 247.

[33] cfr. Id., *I piaceri della musica*, in *Opere*, cit. p. 706.

[34] cfr. A. Di Grado, *Il silenzio dell'Ottocento: Brancati e Manzoni*, in *Manzoni e la cultura siciliana*, Messina, Sicania, 1991, pp.979-993.

[35] *Federico De Roberto, critico, psicologo, novelliere*, in *De Roberto e dintorni*, a cura di R. Verdirame, Catania, Tringale, 1988.

senso di uno scarto generazionale tra chi era stato conquistato al verbo dannunziano e chi invece appariva come "l'ultimo avanzo di letterato" d'altri tempi[36], eccessivamente cauto rispetto all'esigenza di una modernità che si realizzi attraverso un avanguardismo scioccante e traumatico, piuttosto che passare attraverso la costanza di un metodo implacabilmente severo e rigoroso. Gli "astratti furori" rivoluzionari e vitalistici del giovane Brancati non erano certo le premesse ideali per cogliere l'esemplarità della lezione di De Roberto che, attraverso il lento ma progressivo rovesciamento dei presupposti positivistici della sua educazione, maturerà un distacco da quelle esperienze, un atteggiamento implacabilmente critico e demistificatorio che si tradurrà in uno sperimentalismo autentico e severo. Ma più tardi sarà proprio l'esempio di quell'arte sobria e serena a servire da correttivo, da elemento disciplinatorio, antidoto al fascismo e alle pulsioni irrazionali del suo inconscio.

Il laico scetticismo del letteratissimo De Roberto che "non si affida mai al volo lirico di un'ipotesi elegante e audace", rappresenterà un punto di riferimento, un esempio di disponibilità al rischio intellettuale che sarà condizione indispensabile per tradursi nei termini del suo illuministico moralismo.

Ed è per via di una singolare avventura di viaggio intellettuale, comune a De Roberto come a Brancati, l'uno autore nel 1898 di una monografia su Leopardi, l'altro curatore, nel 1941, di una antologia dello *Zibaldone* per l'editore Bompiani[37], che si realizzerà la convergenza con Leopardi.

Il ritorno al recanatese, autore fondamentale per la comprensione di Brancati, è confessione di inattualità spirituale, di esilio dal proprio tempo in direzione di un Ottocento rappresentato non da coloro

> che si arrogavano il diritto di rappresentarlo, ma proprio da Leopardi e dagli uomini come lui, uomini che i più rumorosi dei loro contemporanei accusavano di appartenere al passato.[38]

E sarà una fedeltà così strenue che potremmo far valere per Brancati il celebre giudizio espresso da Gioberti su Leopardi le cui opere gli sembra-

---

[36] cfr., V. Brancati, *Un letterato d'altri tempi*, in *Il borghese e l'immensità*, cit., pp. 223-225.

[37] cfr. G. Finocchiaro-Chimirri, *Brancati "Leopardista"*, in "Le ragioni critiche", n. 5, 1972, pp. 146-155; e ancora P.M. Sipala, *Brancati e De Roberto*, in *Vitaliano Brancati nella cultura europea*, cit., pp. 95-100.

[38] V. Brancati, *Tempi noiosi*, cit., p. 249.

vano animate da una malinconia profonda, da una tranquilla e logica disperazione, che al lettore appare non come un morbo del cuore, ma come una necessità dello spirito, il sunto di tutto un sistema. Come non pensare, ad esempio, al sistema leopardiano laddove Brancati formula, come per *Paolo il caldo*, quel "programma di felicità" da vedersi come calcolo narrativo di tutta la sua produzione e destinato a fare i conti dialetticamente con i fantasmi individuali della disperazione e della morte?[39]

Forse è stata la distratta e pigra attenzione critica all'autore siciliano che lo ha deprivato del suo midollo ideologico, del nervo intellettuale presente tanto nei saggi, nelle prose meditative, nella produzione pubblicistica e diaristica, quanto nella produzione cosiddetta "minore" che invece puntella coerentemente e puntualmente ogni interpretazione sul narratore più noto.

Espressione di una letteratura del disagio, del malessere esistenziale, della crisi ideologica e formale, la scepsi brancatiana oscilla perennemente tra l'inerte sensuosità e il razionalistico giudizio, tra l'apollinea misura della classicità e l'abbandono ad epifanie barocche, tra la percezione acuta e sottile delle risonanze interiori e l'esplosione espressiva ed espressionistica della scrittura. Quella stessa distrazione lo confonde oggi in una "nebulosa narrativa"[40] che, sotto il sole del *realismo critico,* può contenere autori pure tanto diversi come Moravia e Piovene, Flaiano e Bassani, Levi e Tomasi di Lampedusa, Parise e Sciascia.

---

[39] Il rapporto Brancati-Leopardi è stato acutamente analizzato da R. Contarino in *Vitaliano Brancati ovvero i "piaceri" del moralista*, in *L'umorismo e il comico e altri studi di letteratura siciliana*, Rovito (CS), Marra editore, 1991.

[40] L'espressione è di Giulio Ferroni e si trova nella sua *Storia della letteratura italiana*, vol. IV, *Il Novecento* Milano, Einaudi, 1994.

SALVATORE CASTORINA

ADOLESCENTI SOLI ALLA TV

Una delle ipotesi più frequenti nello studio sugli effetti della televisione in bambini e preadolescenti riguarda il rischio di isolamento e di rottura delle comunicazioni con la famiglia e l'ambiente.

I nostri ragazzi vengono spesso lasciati soli davanti alla TV, questo "abbandono", di cui spesso ce ne facciamo colpa, incrementa il senso di solitudine dei nostri figli? Oppure, è la televisione che, producendo un'attrazione irresistibile, isola bambini e ragazzi dalla famiglia e dal mondo? Che effetto produce la visione isolata della TV? Che rapporto hanno con la televisione e la famiglia quei soggetti che avvertono il senso della solitudine?

La nostra ipotesi è che, per meglio studiare il fenomeno, sia opportuno distinguere fra il senso di solitudine, come motivazione prevalente del preadolescente a guardare la tv, e il vedere la televisione da soli.

Il senso di solitudine comporta l'idea di non avere a disposizione relazioni positive e rassicuranti con l'ambiente ed allo stesso tempo il vissuto di essere inserito in un'atmosfera familiare in cui predominano le relazioni aggressive.

Diverso significato riteniamo possa assumere lo stare solo davanti alla tv, cosa talvolta temuta dai genitori, che ipotizziamo non comporti sempre e necessariamente un senso di solitudine, né che sia segno di un disturbo del soggetto o di patologica dipendenza dal mezzo televisivo.

Metodo

Soggetti

Soggetti della nostra ricerca sono 839 (391 F / 448 M) preadolescenti di età compresa fra i 10 ed i 14 anni. 62 guardano la TV perché si sentono soli (gruppo **L**), 295 stanno alla TV da soli (gruppo **A**), 482 soggetti fanno parte del gruppo di controllo.

Strumento

Nel questionario che serviva da base all'intervista erano previsti item riguardanti il tempo di visione TV, il tempo di visione da solo, nel giorno feriale e nell'ultima festività precedente l'intervista, le motivazioni all'ascolto, il livello di gradimento per i diversi tipi di programma, la presenza dei genitori nelle diverse attività del ragazzo, il livello di comunicazione coi genitori, l'autovalutazione del comportamento in famiglia, la presenza/assenza di diversi tipi di punizioni ed il motivo per cui erano date, la presenza/assenza di alcuni disturbi relativamente frequenti in età evolutiva (sonno, alimentazione, psicosomatici).

Procedura

Abbiamo cercato di rendere più accurata possibile la rilevazione dei tempi di visione limitando l'indagine al giorno precedente l'intervista, perché il ricordo fosse prossimo e chiedendo gli orari in relazione ai programmi visti. Le interviste sono state effettuate in proporzione uguale per i diversi giorni della settimana. Differenze statisticamente significative nei tempi di visione sono state rilevate soltanto fra i giorni di visione feriale e quelli domenicali. Tutti i soggetti sono stati intervistati individualmente presso scuole medie di diversi comuni della Sicilia orientale.

Descrizione e discussione dei risultati

Secondo l'ipotesi abbiamo innanzitutto distinto i soggetti che stanno soli alla TV (gruppo A; condizione di solitudine meglio esprimibile dal termine inglese *aloneness*, stare non in compagnia) da quelli che si sentono soli guardando la televisione (gruppo L; termine inglese *loneliness*, isolamento, isolamento malinconico) e dal gruppo che non presenta nessuna delle due condizioni (controllo).

Abbiamo ritenuto utile differenziare ulteriormente la situazione di tipo A in comportamenti che potrebbero meritare diversi livelli di attenzione per lo sviluppo delle relazioni del preadolescente con l'ambiente ed all'interno della famiglia: 1) il soggetto vede la TV da solo in un giorno lavorativo o 2) in un giorno festivo, quando ci attenderemmo un più stretto contatto coi familiari; oppure 3) vede sempre da solo la TV, nell'arco dell'intera giornata, in assenza di momenti di visione in compagnia di familiari, amici o compagni.

Gruppo A - Stare soli alla TV

1 - Visione da solo nel giorno precedente l'intervista - Il 35,2% dei

nostri soggetti dichiara di vedere TV **da solo**, almeno in alcuni momenti della giornata; in questo gruppo sono rappresentati in proporzione lievemente maggiore, ma statisticamente significativa, i maschi ed i ragazzi più grandi (13-14 anni). Questi soggetti dichiarano di avere avuto un ascolto in media di poco superiore ad 1 ora e 50 minuti nel giorno precedente l'intervista e soprattutto, se confrontati con i soggetti senza visione solitaria, nelle fasce orarie in cui solitamente le famiglie non sono riunite alla TV: prescolastiche, del dopopranzo e della seconda serata. Mostrano una più spiccata preferenza per le trasmissioni porno.

2 - *Visione da solo nell'ultimo giorno festivo* - La Domenica la frequenza di visione solitaria scende al 27,2%, stanno soli alla TV in prevalenza i maschi più grandi e soprattutto quelli che nel corso della settimana hanno alternato un lavoro precoce alla frequenza della scuola. Il tempo medio di visione è di 2 ore e 10 minuti. Questi soggetti preferiscono particolarmente i programmi porno e dicono di amare di meno telenovelas e pubblicità anche se ricordano molti più spot pubblicitari dei loro coetanei. Un primo indizio sul clima familiare ci è dato dalla notazione, significativamente più frequente in questo gruppo, che sia la madre che il padre sono "solitamente molto nervosi".

Tutte le variabili citate risultano statisticamente significative al test $\chi 2$ confrontando i soggetti con presenza/assenza di visione da solo.

Abbiamo quindi sottoposto le variabili continue del nostro questionario ad Analisi delle Componenti Principali (Tab. 1) per meglio chiarire le possibili relazioni fra la durata di visione solitaria ed il livello di gradimento di diversi tipi di programma.

Le correlazioni preferenza di programmi/tempi di visione da solo non sono molto alte e ciò ci indica che al variare della quantità dei tempi di visione non corrisponde una modificazione particolarmente significativa del tipo di programma preferito.

Notando che nella tabella 1 sono indicate le variabili "Tipo di Programma" più sature, ci limiteremo ad interpretare le prime due componenti (25,8% e 23,4% della varianza totale), maggiormente significative. Possiamo osservare che coloro che hanno un maggiore tempo di ascolto solitario, scelgono meno i programmi di informazione (I componente) e, comunque, più indiscriminatamente mostrano gradimento per qualsiasi tipo di trasmissione (II componente).

Variabili	**Correlazioni Variabile-Fattore**				
Fattori	**1**	**2**	**3**	**4**	**5**
Ore TV da solo, "ieri"	.58	-.59	.27	-.14	.05
Ore TV da solo, vacanza	.53	-.28	-.59	.27	-.21
Ore TV da solo, "di solito"	.67	-.52	.14	-.05	.04
Prefer. documentari	-.41	-.53	-.25	.22	.66
Prefer. TG	-.49	-.47	-.18	.25	-.46
Prefer. progr. educ.	-.42	-.48	-.22	-.70	-.11
Prefer. talk show	-.41	-.47	.54	.28	-.15

Tab. 1 — Visione TV da solo e scelta dei programmi. Analisi delle Componenti Principali. Correlazioni Variabili-Fattori.

Abbiamo notato che i più piccoli (soprattutto 10 anni) stanno più frequentemente da soli alla TV (presumibilmente quando i genitori sono occupati), ma, nella stessa giornata, vedono molto spesso dei programmi insieme ai familiari. Sono i più grandi invece a rimanere con maggiore frequenza completamente da soli alla televisione.

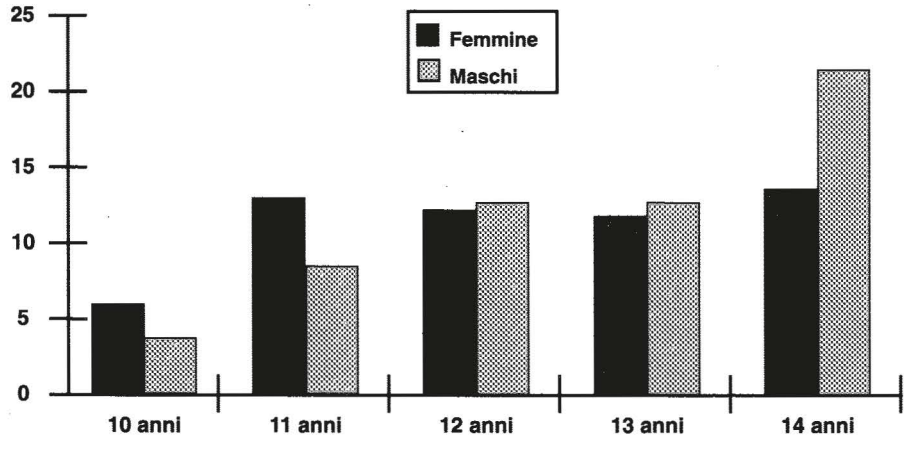


Fig. 1 — "Ho visto la TV sempre da solo, nell'arco dell'intera giornata". Frequenze percentuali per età e sesso.

3 - Visione da solo nell'arco dell'intera giornata - La figura 1 ci mostra le percentuali di questo gruppo più ridotto di soggetti (11,9% del campione) che dichiarano di aver visto **sempre da soli** la TV, nell'arco dell'intera giornata. È ben visibile che la frequenza di questo comportamento cresce con l'età con una lieve prevalenza, ma non significativa, nei maschi più grandi, che arriva fino al 21,7% ai 14 anni.

È possibile che ciò sia dovuto all'accresciuto bisogno di indipendenza dei soggetti.

Tuttavia dobbiamo anche notare che questa modalità è relazionata significativamente (test $\chi 2$) con una serie di variabili che indicano una chiara sensazione di isolamento del ragazzo nella famiglia:

— I genitori non si occuperebbero abbastanza del soggetto e tenderebbero ad isolarlo da loro, sono frequenti infatti le punizioni di isolamento: non gli "rivolgono la parola", lo isolano nella sua camera, non lo fanno partecipare ad attività comuni della famiglia. Queste punizioni sono particolarmente dannose perché interrompono il contatto comunicativo col genitore e lasciano inespresso il rancore ed il senso di ingiustizia.

— È avvertita inoltre la mancanza dei genitori nel tempo libero, nel gioco e nello studio.

— Questi soggetti non si rivolgono agli adulti per i loro problemi e finiscono spesso per non parlarne a nessuno (item "a chi ti rivolgi se hai un problema") — Anche se vedono TV in quantità non dissimile a quella dei coetanei, evitano più frequentemente l'ascolto nelle ore in cui solitamente le famiglie si riuniscono alla TV, come a pranzo e nella prima serata, preferendo invece la visione notturna.

— Nei soggetti "non solitari" accade spesso che i genitori impongano delle restrizioni nel tempo e nel tipo di programmi che il figlio può vedere, questo può a volte essere sentito dal ragazzo come un atteggiamento punitivo ed orientato più alla produttività che allo svago, ma anche come una cura per la diversificazione delle sue attività e per la partecipazione alla vita familiare. Nei "solitari", invece, le restrizioni sono molto meno frequenti e possono essere lette come un segnale di disinteresse.

— Stare alla TV esclusivamente da soli è legato inoltre alla preferenza per le trasmissioni porno, per la pubblicità e per i cartoni animati, anche se non è più l'età adatta.

— A differenza degli altri gruppi considerati, questi soggetti esprimono gradimenti più bassi per quasi tutti i programmi televisivi, anche se ne vedono in quantità pari.

— Una sensazione diffusa di noia traspare ancora quando i nostri soggetti ci dicono, in proporzione maggiore rispetto agli altri ragazzi, che

stanno alla TV perché non hanno altro da fare.

— La visione solitaria nell'intera giornata è inoltre inversamente connessa alla presenza ed al numero dei fratelli, giacché possono essere un'alternativa di comunicazione alla lontananza dei genitori.

Tutte le relazioni citate sono significative al test $\chi 2$ per presenza/assenza della variabile considerata.

Riassumendo i dati precedentemente considerati sui consumatori solitari di TV possiamo ipotizzare che, in un giorno feriale, l'alternanza visione da soli/visione coi familiari rientra in un modello di comportamento abbastanza diffuso all'interno delle nostre famiglie. La preferenza accordata alle trasmissioni porno, in un quadro familiare in cui, per i dati che abbiamo, non si rilevano tensioni e conflitti, sembrerebbe attribuibile ad una curiosità sessuale, normale per l'età.

Più complessa è la situazione nei soggetti che guardano la televisione da soli nei giorni festivi ed in quelli con esclusivo ascolto solitario.

In un quadro d'insieme descrittivo di questi casi possiamo osservare dei soggetti preadolescenti che avvertono delle dissonanze e delle lontananze nelle relazioni familiari, come quelle che derivano dalla scarica delle tensioni e degli stress, cui presumibilmente sono sottoposti i membri della famiglia, sotto forma di "nervosismo" nei confronti dei più deboli.

La televisione è guardata senza molto interesse, a parità di ore di ascolto, infatti, corrispondono livelli di gradimento in genere più bassi, in un clima di noia, ma nella consapevolezza che non ci sono molte occasioni per comunicare con gli adulti su temi di urgente interesse per il ragazzo (non hanno con chi parlare dei loro problemi). L'interesse più spiccato e apparentemente contrastante per il porno ed i cartoni ci indica le difficoltà di questi ragazzi a passare dall'infanzia alla pubertà, con un attaccamento al mondo infantile e con la curiosità per il mondo della sessualità, che rimane relegata allo sguardo notturno sulle scene del piccolo schermo e, presumibilmente, non riesce ad essere contenuta e maturata nella famiglia.

Questi soggetti realizzano, all'interno della loro casa, una nicchia protettiva dalle incomprensioni del loro ambiente e dalle pressioni esterne che essi stessi subiscono, come quando, ad es., devono affrontare una immissione precoce nel mondo del lavoro. La televisione consente loro di stare da soli e di sospendere, per un periodo più o meno prolungato, quella parte, forse sgradevole, del contatto con i familiari, di cui abbiamo solo un indizio nell'ammissione di un marcato "nervosismo" dei genitori.

L'operazione non è priva di costi. I genitori, scambiando gli effetti per le cause, colpevolizzano il comportamento del figlio alimentando il circolo delle punizioni silenziose (punizioni di isolamento) e la distanza da lui. Il ragazzo perde occasioni preziose di rielaborare il rapporto coi genitori e di sperimentare le relazioni con i coetanei e l'altro sesso.

Per i dati che possediamo, tuttavia, non abbiamo trovato che questa situazione di pericolo si traduca nei nostri soggetti in una vera e propria rottura dei rapporti familiari, tale da poter gravemente compromettere la crescita psicologica: non abbiamo infatti riscontrato in questi soggetti segnali consistenti di disturbo legati alla visione solitaria.

Gruppo L. Sentirsi soli alla TV

Questo rischio lo avvertiamo invece quando passiamo a considerare non più coloro che stanno soli alla TV ma quei soggetti che guardano la TV **perché si sentono soli.**

Abbiamo innanzitutto voluto verificare se vedere da soli la TV avesse qualche relazione con il sentirsi soli all'ascolto. La tendenza alla relazione, come abbiamo anche visto dalle notazioni precedenti, esiste, ma è debole essendo il test $\chi 2$ di poco non significativo ($p = 0{,}052$). Possiamo dunque ritenere i due fenomeni relativamente indipendenti.

I ragazzi che si sentono soli sono 62, il 7,4% del nostro campione. Non abbiamo rilevato differenze M/F, il fenomeno, invece, sembra relativamente legato all'età con frequenze significativamente più alte agli 11 - 12 anni, in coincidenza con l'età puberale. Vedono TV in proporzione simile a quella degli altri coetanei, tuttavia, se si chiede loro una valutazione sommaria del tempo passato da soli a vedere programmi TV, tendono a sopravvalutare questo dato (t-test significativo). Sembrerebbe dunque che in questi soggetti, a differenza del resto del campione, questa valutazione esagerata sia collegabile ad una forte sensazione temporale soggettiva di solitudine.

Le loro valutazioni di gradimento dei programmi televisivi sono basse (rispetto agli altri coetanei) in genere per quasi tutti i tipi di trasmissione. Ancor meno questi ragazzi dichiarano di preferire i film horror e la pubblicità, anche se mostrano una spiccata attenzione per gli spot riguardanti cibo e detersivi. Non sappiamo quali siano i motivi di quest'ultima scelta, possiamo solo supporre che esse diano al ragazzo un'immagine di interesse costante per il suo benessere (essere nutrito), di cure attente e generose, di sicurezza e di forza, la forza del detersivo e del personaggio che lo veicola, di gestione ordinata, sana e serena della casa, cose di cui i no-

stri soggetti potrebbero sentire la mancanza.

Cosa ci fa pensare ad uno stato di disagio e di mancanza?

Questi ragazzi si differenziano nettamente da tutti gli altri perché attorno a loro, attraverso i segnali che ci forniscono le loro risposte, possiamo individuare un'atmosfera esterna ed interna al soggetto che è innanzitutto punitiva con la prevalenza di un tipo di punizioni agite soprattutto nel silenzio, elemento già notato nei ragazzi con visione da solo (gruppo A) ma che nei soggetti del gruppo L "veramente soli" (Fromm-Reichman, 1959) si evidenzia con grande chiarezza (35,5% nel gruppo L, 18,0% nel gruppo A e 12,7% nel controllo; i confronti fra i gruppi sono significativi al test $\chi 2$).

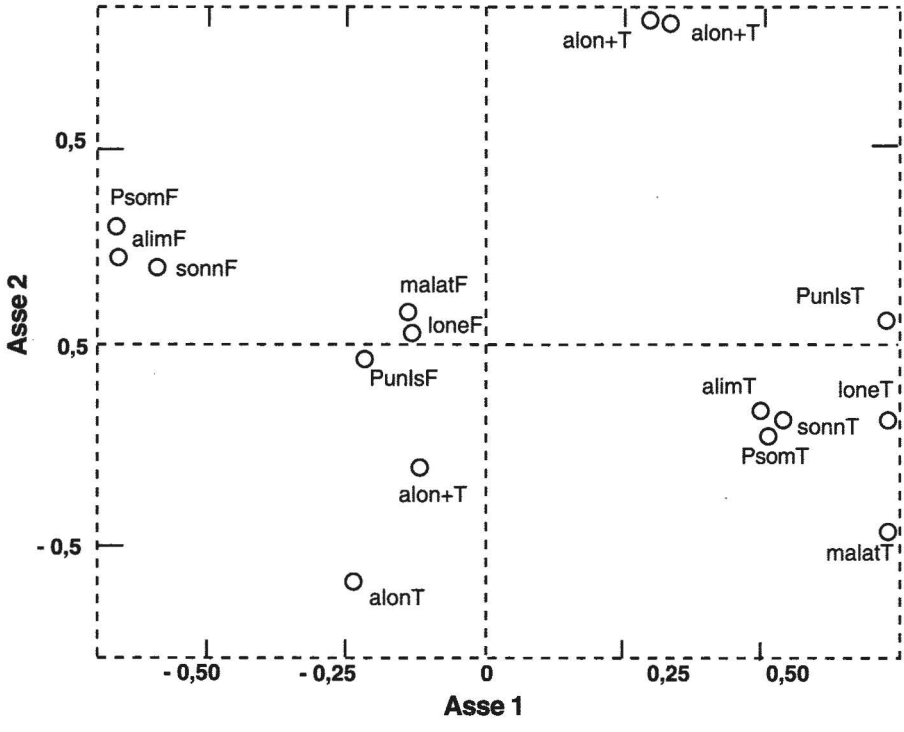
Di questa atmosfera il ragazzo sembra risentire o darsi colpa, accentuando il sentimento di inadeguatezza del proprio comportamento alla situazione (61,3% nel gruppo L, 38,3% nel gruppo A e 41,5% nel controllo; confronti statisticamente significativi L/A, L/controllo).

La combinazione di elementi quali punizioni - isolamento - inadeguatezza o colpa non può non essere messa in relazione con la vita psicofisica del soggetto; i ragazzi del gruppo L si ammalano con maggiore frequenza (negli ultimi tre anni 22,6% del gruppo L, 8,8% del gruppo A, 8,3% del controllo; confronto L/A, L/controllo significativo) e così pure i segnali di disturbo psicosomatico, insieme a quelli di difficoltà alimentari e di disturbi del sonno, presenti con frequenza significativamente più alta rispetto agli altri gruppi (54,8% nel gruppo L, 26,8% nel gruppo A e 21,2% nel controllo; confronti statisticamente significativi L/A, L/controllo), esprimono il malessere di questi ragazzi in una situazione che possiamo pensare sia a rischio per il loro sviluppo psicofisico.

L'analisi delle Corrispondenze Multiple (tabelle 2 e 3, Tavola 1) di alcune variabili nominali della nostra ricerca ci consente di meglio discriminare nettamente i campi dello stare da soli e del sentirsi soli alla televisione.

Le tabelle 2 e 3 riportano la disposizione delle modalità di ciascuna variabile rispetto agli assi ed i dati relativi dei Valori-test.

Il primo fattore (72,1% dell'inerzia, formula rivalutata di Benzecri) evidenzia la relazione fra il sentirsi solo e lo stato di sofferenza del soggetto. In questo caso è presente anche la variabile "stare soli" anche se è meno evidente e significativa. Dall'esame del secondo fattore (27,9% dell'inerzia), indipendente dal primo, emerge che per un consistente gruppo di soggetti vedere da soli la televisione è inversamente correlato con una condizione di malessere e può invece esprimere una normale esigenza del ragazzo.



Tav. 1 — A.C.M. Piano Fattoriale
Legenda — alon T/F: visione da solo Vero/Falso
alon + T/F: visione da solo per l'intera giornata Vero/Falso.
Psom T/F: segnali di disturbo psicosomatico Vero/Falso.
alim T/F: segnali di disturbo alimentazione vero/Falso.
sonn T/F: segnali di disturbo del sonno Vero/Falso.
malat T/F: malattie Vero/Falso.
lone T/F: "vedo TV perché mi sento solo" Vero/Falso.
PunIs T/F: Punizioni di "isolamento" Vero/falso.

Conclusioni

Come genitori ed educatori ci preoccupiamo e talvolta non senza motivo che i nostri figli si isolino nel loro mondo ed ancor più temiamo che sfuggano al controllo delle nostre attenzioni quando si affidano da soli ed indiscriminatamente ad un potente mezzo di influenzamento, quale la televisione.

I dati della nostra ricerca sembrano indicare che il fatto stesso che un preadolescente stia da solo a guardare la TV, non importa quanto a lungo,

V. TEST	MODALITÀ	VARIABILE
-17.1	FALSO	Segnali disturbo psicosomatico
-17.0	FALSO	Segnali disturbo alimentazione
-16.4	FALSO	Segnali disturbo del sonno
-15.1	FALSO	Punizioni di isolamento
-12.9	FALSO	"Vedo Tv perché mi sento solo"
- 8.9	FALSO	Vedo TV da solo
	Zona Centrale	
8.9	VERO	Vede TV da solo
12.9	VERO	"Vedo TV perché mi sento solo"
15.1	VERO	Punizioni di isolamento
16.4	VERO	Segnali di disturbo del sonno
17.0	VERO	Segnali di disturbo alimentazione
17.1	VERO	Segnali di disturbo psicosomatico

Tab. 2 — Fattore 1 delle modalità e delle variabili. Valori-test (72,1% dell'inerzia spiegata).

V. TEST	MODALITÀ	VARIABILE
-23.7	FALSO	TV da solo per l'intera giornata
-23.1	FALSO	TV da solo
- 7.2	VERO	Segnali disturbo psicosomatico
- 7.0	VERO	Malattie del sogg.
- 5.5	VERO	Segnali disturbo alimentazione
- 5.3	VERO	Segnali disturbo sonno
	Zona Centrale	
5.3	FALSO	Segnali disturbo sonno
5.5	FALSO	Segnali disturbo alimentazione
7.0	FALSO	Malattie del sogg.
7.2	FALSO	Segnali di disturbo psicosomatico
23.1	VERO	TV da solo
23.7	VERO	TV da solo per l'intera giornata

Tab. 3 — Fattore 2 delle modalità e delle variabili. Valori-test (27,9% dell'inerzia).

non rappresenta un motivo sufficiente d'allarme. Se vogliamo comprendere, senza rapide condanne che ci deresponsabilizzino, dobbiamo dunque spostare la nostra attenzione dal comportamento specifico al contesto ambientale, alla condizione soggettiva ed ai motivi per cui esso avviene.

La solitudine (***aloneness***) ha una sua funzione, "fornisce lo *spazio* e il *tempo* che consentono alle innate capacità biologiche del bambino di maturare, portandolo ad una condizione di «persona». Gradualmente il bambino diventa *un* bambino: un individuo con i propri diritti ed i propri privati modi di essere" (M. Khan, 1979, p. 16).

Vi è dunque una modalità di ascolto che rientra nel più generale tentativo dei preadolescenti di costruire un loro proprio mondo privato e crediamo di riconoscerla dall'assenza di segnali evidenti di malessere personale e di tensione nelle relazioni coi familiari e coi genitori.

È vero tuttavia che, almeno in alcuni casi, stare soli alla televisione assume un significato che merita una maggiore attenzione, come quando il ragazzo rimane solo nella visione domenicale o è sempre solo alla TV nell'arco dell'intera giornata. L'"indipendenza" del preadolescente è allora particolarmente sottolineata in contrapposizione alle pressioni di un ambiente che non sembra capace di comprenderlo bene e che è vissuto come distante, insofferente ed incapace di soddisfare i propri bisogni. Non abbiamo ancora segni consistenti di sofferenza, ma appare possibile che il ragazzo trovi difficoltà nel passaggio dall'infanzia all'adolescenza e possa difendersi anche regredendo verso un mondo di fantasie infantili ricercate ed alimentate dagli stimoli televisivi.

È opportuno allora chiederci non soltanto se e come guarda da solo la televisione ma soprattutto ***perché*** lo fa: a volte per un interesse particolare che lo può arricchire o per far viaggiare la fantasia attraverso le immagini della scatola magica, altre volte per riempire un vuoto temporale in un'età in cui le stimolazioni sono continuamente ricercate, per trovare un momento di intimità o per difendersi da un ambiente che sente oppressivo.

Tutto questo non significa che il ragazzo avverta un sentimento di vera solitudine (***loneliness***). Solo un ristretto numero di preadolescenti ci dice di guardare la televisione con questa sensazione e riteniamo siano essi i soggetti più a rischio.

Anche se le prime fobie dei bambini sono quelle dell'oscurità e della solitudine, quest'ultima (loneliness), secondo H.S. Sullivan, raggiunge il suo pieno significato nel periodo della preadolescenza, quando il bisogno di contatti e di scambi intimi coi coetanei si fa più intenso. Il valore dia-

gnostico della presenza di questo sentimento va attentamente riconosciuto, può essere più pregnante ed è diverso dall'ansia; "il fatto stesso che la solitudine spinga a integrazioni anche davanti all'ansia grave significa automaticamente che la solitudine è più terribile dell'ansia" (Sullivan, 1953).

Il preadolescente veramente solo prova sentimenti depressivi di perdita irreparabile, di insicurezza e di sfiducia negli altri (M. Klein, 1963). La perdita può essere quella troppo rapida della dipendenza dai genitori e dagli affetti infantili, prima che la capacità di essere autonomi sia completamente maturata: abbiamo trovato infatti che il senso di lontananza di questi soggetti è molto più marcato che negli altri gruppi. Insicurezza e sfiducia possono nascere, oltre che dalla sensazione di un inadeguato sostegno nelle difficoltà che questi ragazzi incontrano, dall'idea depressiva di colpevolezza di avere irreparabilmente compromesso con il loro comportamento "non buono" l'atmosfera familiare, contribuendo a creare un clima aggressivo e di rottura dei rapporti.

Se appare possibile a questi preadolescenti la perdita dei contatti con l'ambiente, è allora ampiamente giustificata la preoccupazione che la televisione, vista in solitudine, proietti il ragazzo in un mondo fantastico privo di legami con la realtà.

Abbiamo visto che all'ascolto da soli della TV sono connesse in una parte dei soggetti tensioni familiari cui il preadolescente cerca di dare un certo contenimento isolandosi momentaneamente con questa moderna lanterna magica.

Se il senso di solitudine prevale, in relazione alla costellazione familiare accennata, queste difese non sembrano essere più sufficienti e nel ragazzo la sofferenza prende più spesso la via delle manifestazioni sintomatiche.

Le malattie, non esantematiche e non stagionali, sono più frequenti in questi soggetti e così anche i segnali di disturbo psicosomatico, dell'alimentazione e del sonno, pur comuni in questa età evolutiva.

La nostra attenzione si era diretta inizialmente all'osservazione del possibile abbinamento fra uno strumento, la televisione, ed il penoso sentimento della solitudine. I dati elaborati sembrano orientarci verso uno spostamento di ottica in cui, almeno in questo caso, il mezzo televisivo gioca, con ogni apparenza, un ruolo occasionale ed in cui non riesce a svolgere il compito elementare di distrazione.

BIBLIOGRAFIA

FROMM-REICHMAN, F. (1959) *La solitudine*. In Psicoanalisi e Psicoterapia, Feltrinelli, Milano, 1964. Ed. orig. Psychoanalysis and Psychotherapy, University of Chicago Press, Chicago, 1959.

KHAN, M. (1979) *Infancy, aloneness and madness*. In Hidden Selves, Hogart, London, 1983. Trad. ital. Bollati Boringhieri, 1990.

KLEIN, M. (1960) *On the sense of loneliness*. In Klein. M. (1963) Our Adult World and Other Essays, Heinemann, London. Trad. ital. Martinelli, 1972.

SULLIVAN, H. S. (1945) *L'esperienza della solitudine*. In Teoria Interpersonale della Psichiatria. Feltrinelli, Milano, 1962. Ed. orig. The Interpersonal Theory of Psychiatry, Norton, New York, 1953.

MARCO CERRUTI *

SOLITARI E SOLITUDINI (INTORNO AL 1800)

In un'afosa e imprecisabile estate del tardo Settecento il conte Francesco Cassoli, emiliano di Reggio nato nel 1749 — coetaneo dunque di Goethe e di Alfieri[1], e comunque appartenente a quella generazione di intellettuali la cui prima maturità coincide e si confronta con le decisive vicende politiche degli anni Ottanta — invitava, in versi di elegante fattura classicizzante, un amico "filosofo e poeta", forse Giovanni Paradisi, a lasciare l'insostenibile città per rifugiarsi nella frescura della vicina campagna:

> Di Sirio al dardeggiar, la terra stanca
> langue e intristiscon l'erbe sitibonde,
> e muove il gregge su la debile anca,
> zefir cercando in più propizie sponde.
>
> E tu ancor vivi ove tra fosse e mura
> l'aer cocente ripercosso bolle,
> né mai s'offre a temprar l'insana arsura
> una limpida fonte, un'ombra molle![2]

---

* Le pagine che seguono derivano in parte da un mio corso torinese degli ultimi mesi del '91 e da successive conversazioni tenute, con prospettive e integrazioni diverse, presso le Università di Bergamo, di Pisa e, molto di recente, di Brown (USA). Di qui il tono fondamentalmente discorsivo. Ringrazio ora i colleghi e gli studenti che con molta cortesia e utilmente sono stati disponibili a discuterne.

[1] Per un'aggiornata prospettiva europea si veda la sezione settecentesca di AA. VV., *Lettres Européennes. Histoire de la littérature européenne*, sous la direction d'A. Benoit-Dusausoy et de G. Fontaine, Paris, Hachette, 1992. Per il quadro italiano, mi sia consentito rinviare, anche per i rinvii bibliografici, al mio contributo alla *Storia della civiltà letteraria italiana*, diretta da G. Bárberi Squarotti, vol. IV, Torino, Utet, 1992, pp. 3-296.

[2] Cfr. F. Cassoli, *Poesie*, a cura e con saggio introduttivo di B. Danna, Modena, Mucchi, 1995. A questa edizione, che oltre ai *Versi* apparsi presso Bodoni nel 1802 riunisce testi sinora sparsi o indediti, si rinvìa anche per i componimenti cassoliani che saranno più oltre richiamati.

In realtà, come s'intende proseguendo, la calura cittadina era poco più che un pretesto: a indurre all'invito era fondamentalmente la constatazione della negatività radicale del vivere, o meglio del sopravvivere urbano, fra chiacchiere inutili, insensate competizioni e la consapevolezza ravvicinata (pensiamo alle gazzette, ai *pamphlets*, che a Reggio o in qualunque altra città si potevano acquistare) di una realtà storico-politica ritenuta "deliran-te". Meglio, per il "saggio", il mondo ben diverso dei campi e delle selve, in cui "respirar aure felici", immergersi nell'intatta natura, dilettarsi di astronomia, coltivare pensieri e canti d'amore, cogliere infine "a momenti la sfuggevol ora". Ma si leggano in particolare i versi 25-56, nella loro ben più articolata densità:

Te invita a respirar aure felici,
vedovo ahi troppo a lungo, il tuo Benano,
che dall'erte vitifere pendici
sì largamente signorèggia il piano,

e quattro star torriti colli a un canto
vede, che dal più scabro in vago aspetto
sorgono al guardo e amici varchi intanto
lasciangli a remotissimo prospetto.

Mentre cupidità, rotto ogni freno,
empie il mondo di sangue e di paura;
e compra a prezzo d'uomini il terreno,
con orror della misera natura;

tu, d'un bel lauro all'ombra, or col pensiere
potrai sublime passeggiar pel tondo
polo, e a leggi di calcolo severe
assoggettar le vie degli astri e il pondo,

ora scherzando su l'eolia corda
cantar Lalage tua, che, ognor fedele,
benché lontana, più che scoglio è sorda
de' tentatori amanti alle querele;

e ad un tempo vedrai dall'aura errante
scossa al bosco vicin l'intonsa chioma,
e, il sen d'autunno ad arricchir, le piante
liete ingemmarsi di crescenti poma,

e il rio affrettar giù pel burron suo corso,
e svolazzar gli augei con vana spene

sul nudo Aguernia, il cui petroso dorso
raddoppia il suon delle campestri avene.

Fra questi ozi beati, e lunge ognora
da regie soglie e da guerriero squillo,
cogli a momenti la sfuggevol ora,
e giusto vivi onde morir tranquillo.

Può colpire, ma la cosa si capirà meglio fra poco, nella scelta di solitudine agreste/boschereccia suggerita da Cassoli, l'assenza di quelle motivazioni di origine fisiocratica che erano state centrali, solo una trentina di anni prima, nell'ode *La vita rustica* di Parini, di cui viene mantenuta per altro la visione critica della città e del mondo storico-politico. Il vivere nei *rura* non è più pensato, in Cassoli, come un'esperienza di fattivo rapporto con gli agricoltori, ma piuttosto entro una prospettiva di ricupero, risanamento e, se si coglie la radice oraziana del penultimo verso, anche di potenziamento/intensificazione del proprio "in sé", dell'"io" nella sua residua vitalità. Senza più, aggiungerei, attese di alcunché. Ho già altrove segnalato, anni fa, sulla scorta di un'importante e persuasiva saggistica, come la "quête de soi" sia una tendenza emergente nella sensibilità in specie nobiliare degli ultimi decenni di quello che si definiva un tempo "il secolo dei lumi"[3]. In particolare, nel testo/messaggio dell'uomo di lettere reggiano si

---

[3] Cfr. *La ragione felice e altri miti del Settecento*, Firenze, Olschki, 1973, e in part. pp. 81 ss., dove erano segnalati i noti studi di R. Grimsley, 1961, e M. Raymond, 1962, su Rousseau, e di J. A. Perkins, 1969, *The concept of the self in the french Enlightenment*. In questi ultimi anni la letteratura sul *self*, non solo nell'ambito della psicologia (Self Denial, Determination, Disclosure, Deception, Defense, Destructive Behavior, Esteem, Evaluation ecc.) ma in quello delle sue configurazioni poetico-letterarie si è straordinariamente arricchita. Qualche indicazione per quest'ultimo riguardo:

R. Rehder, *Wordsworth and the beginnings of modern poetry*, London, Croom Helm; Totowa, N.J., Barnes & Noble, 1981; A. Doppler, *Der Abgrund des Ichs: Ein Beitrag zur Geschichte des poetischen Ichs im 19. Jahrhundert*, Wien, Böhlau, 1985; C. J. Dean, *The self and its pleasures: Bataille, Lacan, and the history of the decentred subject*, Ithaca N. Y., Cornell Univ. Press., 1992; L. M: Brooks (ed.), *Alternative identities: the self in literature, history*, New York, Garland Pub, 1995; F. Garber, *The autonomy of the self from Richardson to Huysmans*, Princeton, N. J., Princeton Univ. Presse, 1982; S. Bygrave, *Coleridge and the self: romantic egotism*, New York, St. Martin Press, 1986; J. Saly, *Dante's Paradiso: the flowering of the self: an interpretation of the analogical meaning*, New York, Pace Univ. Press, 1989; G. Jurkevich, *The elusive self: archetypal approaches to the novel of Miguel de Unamuno*, Columbia, Univ. of Missouri Press, 1991; B. A. Shapiro, *Literature and the relational self*, New York, New York Univ. Press, 1984; L. Layton e B. A. Shapiro (ed.), *Narcissism and the text: stu-*

può rilevare lo spazio accordato all'attività speculativa, come componente non marginalmente "nutritiva" della "beata solitudo", su una linea che può rinviare al Caluso del poemetto *La ragione felice*[4] (1779) e al Cirillo del decimo dei *Discorsi accademici* (1799), che s'intitola *Piaceri della solitudine*[5], su cui per altro converrà ritornare.

Notevole inoltre, sempre nell'*Invito* cassoliano, l'attenzione alle cose della natura percepite e godute nella loro vitalità regolare e pertanto rassicurante ("Vedrai / ... / / il sen d'autunno ad arricchir, le piante/ Liete ingemmarsi di crescenti poma"): un motivo che si ritroverà, in termini certo più complessi, al fondo del sonetto *Alla sera* di Foscolo[6]. Mentre il "felici" del v. 25, riferito alle "aure", pur nella sua estrema discrezione (siamo del resto ormai ai limiti di un'età che in un *bonheur* possibile aveva creduto)[7], legata anche alla complessità semantica del latino *felix* cui senza dubbio rinvìa, apre su un tema di grande suggestione nella cultura del tempo, e su cui tanti altri "solitari" intorno al 1800 finiscono, problematicamente, per

---

dies in literature and the psychology of self, ivi, 1986; G. Craig e M. McGowan, *Moy qui me voy: the writer and the self from Montaigne to Leiris*, New York, Oxford Univ. Press, 1989. Con particolare riguardo al Settecento: S. D. Cox, "The stranger within thee": concepts of the self in late-eighteenth-century literature, Pittsburg, Univ. of Pittsburg Press, 1980; M. R. Funke, *From saint to psychotic: the crisis of human identity in the late 18th century: a comparative study of Clarissa, La Nouvelle Héloise, Die Leiden des jungen Werthers*, New York, P. Lang, 1983.

Com'è evidente da questa serie di titoli, che si potrebbe per altro notevolmente arricchire, tali studi risultano praticati in prevalenza nell'ambito della ricerca universitaria angloamericana. Sembra interessante poi rilevare, a margine, come la ricerca critico-letteraria si sia venuta orientando, negli ultimi anni, su e intorno a tematiche strettamente legate alle scienze umane e in particolare all'antropologia: quelle appunto del *self*, o della memoria, della solitudine (per cui si veda la n. 9) e così via. Di qui il crescente, inevitabile comparativismo, o meglio il convergere nelle diverse indagini di settori disciplinari come la francesistica, l'anglistica, l'italianistica ecc.

[4] Se ne veda una parziale citazione in M. Cerruti, *La ragione felice ecc.* cit., pp. 115-116 (dal poemetto calusiano il libro trae appunto il titolo).

[5] Cfr. D. Cirillo, *Discorsi accademici*, s.l., s.e, l'anno MDCCXCIX. Su Cirillo e l'ambiente di cultura napoletano di fine Settecento cfr. V. Ferrone, *I profeti dell'Illuminismo. Le metamorfosi della ragione nel tardo Settecento italiano*, Bari, Laterza, 1989. Utili e fini osservazioni inoltre in A. Di Ricco, *Tra idillio arcadico e idillio "filosofico". Studi sulla letteratura campestre del '700*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 1995, *passim*. Rinvìo a questo libro anche per le pagine su Bertola e Ippolito Pindemonte.

[6] Cfr. M. Cerruti, *Neoclassici e Giacobini*, Milano, Silva, 1969, cap. IV.

[7] Sul tema si veda l'ormai classico R. Mauzi, *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIIIe siècle*, Paris, Colin, 1969[4].

convergere. In questo senso, si può anticipare: se la "felicità" comune, collettiva, appare sempre di più un'impraticabile utopia, potrà la scelta di solitudine comportarne una qualche forma appunto privata, appartata, magari anche solo "a momenti" (un incontro d'amore, una lettera amicale, un viaggio, una passeggiata al chiaro di luna...) delibabile? Infine l'insistito richiamo alla realtà storica sconvolta cui occorre sottrarsi (il "mondo", che "cupidità" empie, senza più freni, "di sangue e di paura") illumina con nettezza il fondo tra emozionale e mentale, e certo anche, per ricorrere a un termine oggi in disuso, ideologico su cui insorgono, fra gli anni Ottanta del Settecento e i primi del nuovo secolo, queste tensioni alla *Einsamkeit*, per ricordare il loro maggiore teorico contemporaneo, Johann Georg Zimmermann[8], o, per dirla con una fine saggista di oggi[9], queste "migrations to solitude".

---

[8] J. G. Zimmermann, *Ueber die Einsamkeit*, Carlsruhe, Christian Gottlieb Schmieder, 1785. Zimmermann, nato nel 1728, medico e filosofo, autore fra l'altro di una biografia del naturalista e poeta von Haller che entrerà più oltre nel nostro discorso, aveva pubblicato una prima volta il saggio "sulla solitudine" nel 1759, poi riproponendolo in nuova edizione nell'84 e anni seguenti. L'opera, probabilmente perché toccava un tema allora molto sentito, ebbe vasta circolazione. Ho trovato un'edizione francese del 1788, curata da M. J. B. Mercier, *La solitude considérée relativement à l'esprit et au Coeur*, Pari, Leroy, 1788, seconde Edition; da questa erano dichiaratamente tratte due edizioni inglesi, col titolo *Solitude considered, with respect to its influence upon the mind and the heart*, apparse a Philadelphia nel '93 e a Londra nel '99. Mi risulta anche un'edizione londinese del 1797, presso Verner, col titolo *Solitude. The effects of occasional retirement*. Edizioni in italiano, col titolo di *Saggio sopra la solitudine*: Lovanio, s. e., 1788; Genova, Toaldo, 1803; Pavia, G. Capelli, 1804. Sarebbe ovviamente di grande interesse una ricerca specifica sulla fortuna e diffusione del libro. Sull'autore cfr. W. Milche, *Die Einsamkeit. Zimmermann und Obereit in Kampf um die Überwindung der Aufklärung*, Trauenfeld / Leipzig, Huber & Co., 1937.

[9] S. Halpern, *Migrations to solitude*, Vintage Books, New York, 1993.
Non inutile forse ricordare che la solitudine (*solitude*, con le varianti di *loneliness, privacy, intimacy* in inglese; *soledad* in spagnolo; *saudad* in portoghese; *solitude* in francese; *Einsamkeit* in tedesco ecc.) è stata oggetto in questi ultimi anni di intensa e diffusa riflessione anzitutto sul piano psicologico, sociologico e filosofico. Mi limito a segnalare: B. L. Mijuskovic, *Loneliness in philosophy, psychology and literature*, Assen, Van Gorcum; Atlantic Highlands, N. J., 1979; F. D. Schoeman (ed.), *Philosophical dimensions of privacy: an anthology*, Cambridgeshire; New York, Cambridge Univ. Press, 1984; AA. VV., *Etre dans la solitude*, numero unico della "Nouvelle revue de psychanalyse", 36, 1987; J. Inness, *Privacy, intimacy, and isolation*, New York, Oxford Univ. Press, 1992; Ph. Koch, *Solitude: a philosophical encounter*, Chicago, Open Court, 1994.

Sul piano della ricerca critico-letteraria, ritengo che i principali termini di riferimento si debbano riconoscere, su linee diverse, in R. Canat, *Une forme du mal du siè*

* * *

L'invito alla solitudine campestre sin qui considerato non si può del resto ricondurre a un episodio nelle *Poesie* di Cassoli, in cui anzi il motivo si trova variamente ripreso e declinato, a segno, si può pensare, se non di un atteggiamento ossessivo del soggetto/autore, quanto meno di un'omogeneità e continuità del discorso poetico, e del quadro riflessivo ed emozionale che lo ingenera. Si potranno allora per questo ricordare altre odi assai eplicite, a cominciare da quella, molto estesa, che s'intitola proprio *La solitudine*, probabilmente sull'orma della celebre *Ode to solitude* di Alexander Pope, e il cui nucleo si può individuare in questa quartina situata non a caso al centro della composizione (vv. 61-64):

> Sovra un tacito poggio, a un'ombra assiso,
> libere il solitario aure respira,
> col mondo in faccia, che da lui diviso
> in turbinoso vortice s'aggira.

In altre ancora il "solitario", questa sorta di nuovo eroe[10], viene pro-

---

cle: du sentiment de la solitude morale chez les Romantiques et les Parnassiens, Paris, Hachette, 1904, e K. Vossler, *Poesie der Einsamkeit in Spanien*, opera del 1935 apparsa poi in traduzione spagnola, *La poesía de la soledad en España*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1946. Da questo libro molto importante discendono, variamente, i davvero molti studi degli ultimi decenni sul tema della solitudine nella letteratura spagnola. Qualche titolo: A. B. Carisomo, *La estilística de la soledad en el renacimiento de la literatura gallíega*, Vigo, Editorial Galaxia, 1970; W. Kallmeyer, *Die Einsamkeit in dramatischen Werk Federico Garcia Lorcas*, Bensberg. Scheutle, 1971; F. Peyregne, *L'expression du sentiment de solitude chez cinq poètes espagnols de la génération de 1927*, Paris, Centre de recherches hispaniques, Institut d'études hispaniques, 1981. Ma anche al di fuori dell'ambito spagnolo la questione risulta ampiamente esplorata. Ad esempio: W. O. Clough, *The necessary earth: nature and solitude in American literature*, Austin, Uni. of Texas Press, 1964; M. Vigouroux, *Le thème de la retraite et de la solitude chez quelques epistoliers du XVIIe siècle*, Paris, A. - G. Nizet, 1972; T. Sayre, *Solitude in society: a sociological study in French literature*, Cambridge, Ma., Farvard Univ. Press, 1978; W. C. Kenny, *The country-house ethos in English Literature, 1688-1770: themes of personal retreat and national expansion*, Sussex, Harvester Press; New York, St. Martin's Press, 1984; M. Froment Maurice, *Solitudes: de Rimbaud à Heidegger*, Paris, Galilée, 1989; F. Barguillet, *Rousseau, ou, L'illusion passionnée: les rêveries du promeneur solitaire*, Paris, Presses Univ. de France, 1991; D. Ferguson, *Solitude and the sublime: romanticism and the aesthetics of individuation*, New York, Routledge, 1992. Da segnalarsi infine, in ambito di studi italiani, G. Ficara, *Solitudini. Studi sulla letteratura italiana dal Duecento al Novecento*, Milano, Garzanti, 1993.

[10] Si pensi infatti per contro alla pratica e insieme al mito della *socialité* così cen

spettato non come qui *en plein aire*, "sovra tacito poggio", a godere della distanza interposta fra sé e il "turbinoso vortice" del "mondo", ma in situazioni di chiusa appartatezza, in sostanza la "cameretta", "fra mura taciturne", fruendo di oggetti consoni, come la "lucerna", favorevole e simbolica di pacate riflessioni ed esercizi dello scrivere (ode *Alla lucerna*), o il letto (ode *Al mio letto*), che è poi più precisamente un "letticciuol", segno anche, fatto non certo marginale, di sobrietà nel vivere, pratica della "virtù" (ben nota e cara a questi "solitari", e al nostro poeta fra gli altri, nei cui versi si trovano appunto specifiche *Lodi della virtù*). Da notarsi, di quest'ultimo testo, ancora un particolare che s'incontra nei vv. 43-45: "... Su l'altro lato/ io allor mi volgo, e beo/ novo vigor col fiato". È il letto, inteso, ulteriormente, come luogo e strumento di sonno ristoratore, che ben si lega al tema della "sanità", diffusamente presente nella poesia di Cassoli, che ad essa dedicava ben un'ode e due inni. Insomma, la solitudine fa bene, può far bene anche fisicamente, e la si ricerca, nella prospettiva di ricupero dell'"io", di cui si è detto, anche in vista di un rinvigorimento psico-fisico, secondo del resto l'antico detto "mens sana in corpore sano". Ne sapeva ben qualcosa, oltre a Cassoli e a tanti altri intellettuali salutisti e "sportivi" del tempo (nuoto, equitazione, camminate: si pensi almeno a Goethe, Alfieri, Byron; di Cassoli non conosciamo le abitudini), Ippolito Pindemonte, nato nel 1753, che in quella mirabile prova di *essaysm* in prosa e in versi che s'intitola *Prose e poesie campestri*[11], apparsa nel 1795, ritornava a più riprese sul rapporto fra solitudine, vita nei *rura* e sanità. Si veda per questo specialmente l'*incipit* della prima prosa, fra l'altro introdotto da un esergo

---

trali e diffusi nel medio illuminismo, e teorizzati nel 1765 da Pietro Verri in un noto articolo de "Il Caffè", *La buona compagnia*. Inutile dire che il caffè appunto, come il *petit salon* in cui si tiene la "conversazione" e in qualche misura anche le stanze in cui si riunisce l'"accademia", sono i luoghi reali e al tempo stesso emblematici nei quali l'intellettuale illuminato, Pietro e i suoi amici o per richiamare un altro esempio un Galiani, esercitano l'esperienza del socializzare fruttuosamente in vista del bene comune. Cfr. S. Romagnoli, *La buona compagnia. Studi sulla letteratura italiana del Settecento*, Milano, Franco Angeli, 1983, il cui titolo è tratto dichiaratamente dallo scritto verriano.

Si può aggiungere che negli anni di cui si sta discorrendo, in relazione con la mutata o mutante congiuntura politica, i luoghi in cui è più comune incontrare l'*homme de lettres* "progressivo" e ora anche patriota sono la piazza in cui si tengono assemblee o feste, la sala in cui si riuniscono le "società di pubblica istruzione", i "consigli" in cui si dibatte; tutti luoghi per altro generalmente ben noti ai nostri "solitari", o meglio aspiranti alla solitudine o ad essa magari anche fortunosamente approdati.

[11] Cfr. I. Pindemonte, *Prose e poesie campestri*, a cura e con saggio introduttivo di A. Ferraris, Torino, Fògola, 1990. A questa edizione si fa riferimento nelle pagine che seguono.

oraziano ("Hoc erat in votis") che rinvìa in modo illuminante alla satira sesta del primo libro, e, nelle *Poesie*, l'ode *Alla salute*. E il richiamo di Pindemonte in questo contesto non vuol essere certo casuale. Non solo perché il fine scrittore veronese fu tra i protagonisti, in ambito italiano ma più in generale europeo, della linea di cui si sta discorrendo, ma soprattutto in quanto, di poco più giovane di Cassoli e formatosi in un ambiente di cultura, il veronese, contiguo e molto simile a quello degli Stati Estensi, fu coinvolto come l'altro in moderate attese, alle soglie dell'89, di miglioramento/progresso della società, poi sùbito lasciate cadere, come nettamente rivela il romanzo *Abaritte*[12], scritto a Marsiglia nel 1790. Mentre a sua volta il conte reggiano, non ancora presumibilmente deluso, o almeno non del tutto, né con evidenza intimorito dagli sviluppi della Rivoluzione, prendeva parte dal '96 al movimento repubblicano — che nella sua città fu precoce e particolarmente fervido —, e solo dopo aver subìto offese e arresti, specie nel momento della reazione austro-russa, si poneva, o meglio si poneva con più decisione sulla via del ritiro cui ci si è riferiti[13].

Si tratta dunque nei due casi non di un approdo di fondo principalmente libresco a una scelta di solitudine, con le varie implicazioni che si è cercato di chiarire e altre che ancora potranno emergere, ma di un percorso che procede, certo tortuosamente e con, come si dice, alti e bassi, perplessità e tentennamenti, attraverso una conoscenza ed esperienza reali della magmatica realtà storico-politica di quell'agitatissimo periodo[14]. E per quanto riguarda Domenico Cirillo, il medico/scienziato napoletano che già si è fuggevolmente introdotto nel nostro discorso, egli passava l'ultimo decennio della sua vita muovendosi su posizioni di serio impegno politico-civile, e i *Discorsi accademici* comparivano esattamente nell'anno tragico della fallita Repubblica Partenopea, 1799, e dell'impiccagione del loro autore. È del resto interessante, mi pare, che tutt'e tre questi *hommes de lettres* lavorassero a lungo sui loro testi in cui si celebra la solitudine, e poi, solo a un certo momento, come a suggello e a segno di un'opzione definitiva, decidessero di farli conoscere in forma di libro: nell'ordine degli anni, mi sia consentita questa puntualizzazione, le *Prose e poesie campestri* (1795), i

---

[12] Cfr. *Abaritte. Storia verissima*, a cura e con saggio introduttivo di A. Ferraris, Modena, Mucchi, 1987.

Si veda inoltre D. Masseau, *L'invention de l'intellectuel dans l'Europe du XVIIIe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, in part. il cap. III.

[13] Più minute indicazioni biografiche su Pindemonte e Cassoli si troveranno nelle pagine introduttive di Angiola Ferraris e Bianca Danna alle edizioni citate.

[14] Si riconsideri per questo la seconda parte della n. 10.

Discorsi accademici (1799), i *Versi* (1802). E magari teniamo sullo sfondo, per non uscire dai limiti "italiani" del discorso, i volumi di versi che dal 1792 fa uscire a Torino il ligure Ambrogio Viale, nato nel '70, sotto il *nom de plume*, nientemeno, di "Solitario dell'Alpi": anche lui cultore di solitudini, per la verità alfierianamente assai tese, anche lui con alle spalle preoccupazioni e in qualche misura esperienze di ordine politico-civile.

* * *

Alcuni cenni sin qui emersi al ricupero, che si riscontra specialmente in Pindemonte e Cassoli, e al riuso di autori del passato, in particolare il latino Orazio, possono per altro orientare il discorso nella direzione di quanto e come tale passato, inteso come tradizione poetico-letteraria, può aver "influito" su questi moderni ricercatori e celebratori di solitudine, e averli guidati, illuminati, stimolati.

Inutile dire che non s'intende qui fare questione di "fonti", sia pure rinnovata nel senso con cui per esempio di recente Alfonso Di Benedetto ha lavorato appunto sui numerosissimi riusi della poesia classica, greca e soprattutto latina, operati da un Foscolo[15]. Del resto i commenti alle felici ripropostre, ultimamente apparse, dei libri qui in causa di Pindemonte e Cassoli sono fitti di indicazioni, e non lascerebbero spazio che a un loro forse superfluo ricanto. (Di Cirillo e Viale, sia detto per inciso, non si sono viste invece sinora riedizioni, nonostante il momento proprizio a riguardare, come s'è fatto da più parti e in più modi, all'Età Rivoluzionaria e poi Napoleonica; e può esser questa l'occasione giusta per dispiacersene).

No, penso che questa non possa essere se non la sede per segnalare l'opportunità di ricerche specifiche sul riemergere, e sul senso di questo riemergere di certi autori dell'antichità classica, e anche di tempi meno remoti come il Rinascimento, nella coscienza e nel culto, o semplicemente nella disposizione a una lettura partecipe di tanti letterati attivi negli anni che qui ci preoccupano. Questo in generale, e meno in generale invece per quanto attiene al discorso sulle scelte di appartatezza, solitudine e simili. E non ho certo qui in mente di proporre un repertorio: solo qualche nome.

Orazio è sicuramente centrale, e su di lui in questo senso già un po' si è riflettuto, complice forse anche, di recente, il bimillenario della morte, intervenuto nel '92, con l'ormai consueta serie di convegni celebrativi[16]. Di

---

[15] Cfr. V. Di Benedetto, *Lo scrittoio di Ugo Foscolo*, Torino, Einaudi, 1990.

[16] Si veda, anche per ulteriori indicazioni bibliografiche, M. Cerruti, *Orazio nella letteratura italiana del '700*, in *Atti del convegno nazionale di studi su "Orazio"*, Tori-

grande rilievo è anche il riaffiorare, sempre per quanto riguarda l'Antico, il riproporsi della cultura che ruota intorno allo Stoicismo, e in particolare all'opera di Lucio Anneo Seneca, in cui la preoccupazione, per il "saggio", di una presenza virtuosa nell'ambito della comunità non esclude *pointes* spesso dure in pro' dell'appartatezza, come in questo avvìo della decima del primo libro delle *Lettere a Lucilio*:

> Sic est, non muto sententiam: fuge multitudinem,
> fuge paucitatem, fuge etiam unum[17],

e cioè: evita la gente, evita le "sociétés particulières" (come acutamente traduceva Henri Noblot), evita anche una sola persona. E tanti per altro sono i segni che Seneca allora, intorno al 1800, fu molto letto e meditato. Ricordo a questo proposito un punto, a suo modo toccante, dell'ode *Sulla vita di campagna* del poeta e patriota torinese Ignazio Edoardo Calvo, nato nel 1773, in cui questi si rappresenta intento a leggere, in solitudine naturalmente, "il *suo* Seneca, sotto un noce": anche in Calvo, una militanza politico-civile che si rivela a poco a poco fortemente decettiva, sino alla fuga, nel 1803, per evitare un arresto, nella villa di un amico, dove appunto compone il testo ora richiamato[18].

Nell'ambito poi sempre dello Stoicismo, o più precisamente della cosiddetta tarda Stoà, una particolare attenzione penso andrebbe rivolta ad Epitteto, il cui *Manuale* (o *Encheirìdion*, secondo il titolo greco, nel senso letteralmente di libro da portarsi, tenersi in mano, dunque di consultazione frequente nelle diverse circostanze del vivere) sarà, com'è noto, di lì a qualche anno tradotto da Leopardi, ma già risulta presente, in termini ancora tutti da studiare, nell'intelligenza europea sin dallo scorcio del Seicen-

---

no, Regione Piemonte, assessorato ai Beni Culturali, 1993, Cfr. inoltre i contributi settecenteschi (di G. Chiarini, C. Bellis, M. G. Volta, C. Bracchi, G. Savarese, Arnaldo Di Benedetto) al vol. miscell. *Orazio e la letteratura italiana. Contributi alla storia della fortuna del poeta latino* (Atti del convegno svoltosi a Licenza nell'aprile 1993), Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1994, nonché, della stessa Bracchi, *Q. Orazio Flacco tra lettura e scrittura nel secolo della "ragione"*, tesi di laurea discussa nella Facoltà di Lettere dell'Università di Torino, a. a. 1991/92.

[17] Sénèque, *Lettres à Lucilius*, Texte établi par F. Prêhac et traduit par H. Noblot, tome I, Paris, Les Belles Lettres, 1967³, pp. 33-34.

[18] L'ode si trova, oltre che nelle principali antologie di poesia settecentesca, in E. I. Calvo, *Poesie piemontesi e scritti italiani e francesi*, a cura e con introduzione di G. P. Clivio, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1973, utile anche per le notizie biografiche.

to[19], quando l'operetta vien riproposta in inglese con notevole successo (London, print. by Ben. Griffin, 1692 e successive, nel giro di pochi anni, edizioni) nella "poetica paraphrase" di Ellis Walker. Il *Manuale* ricompare più tardi, fra primo e secondo Settecento, oltre che in latino, in italiano spagnolo e francese, e risulta per esempio, verso la fine del secolo, una delle letture preferite della principessa Giuseppina di Lorena-Carignano, acuta e schiva *femme de lettres* che fu amica prediletta dell'abate di Caluso[20] (il quale fra l'altro, cultore anche di astronomia, componeva in suo "omaggio" le ottave su *Le nuove nebulose*). E di recente mi è capitato appunto di vedere, nella quadrerìa del Castello di Masino presso Ivrea che fu residenza dell'antica famiglia dei conti Valperga, cui l'abate apparteneva, due ritratti in cui la giovane dama tiene aperto ben in vista, sull'incavo d'un braccio, il volume dell'antico filosofo. Ma perché proprio Epitteto?

---

[19] Senza però dimenticare la traduzione latina di Poliziano, riproposta a Ginevra alla fine del Cinquecento: *Epicteti stoici philosophi enchiridion cum Angeli Politiani interpretatione latina*, Genevae, apud haeredes Eustachij Vignon, 1595, e le tante edizioni in traduzione latina fra Sei- e Settecento: Lugduni Batavorum, ex officina Joannis Maire, 1634 e 1651; Amstelodami, ex officina H. et. Th. Boom, 1670; Lugduni Batavorum, ex officina D. A. et A. Gaasbeek, 1670; Oxonii, ex teatro Sheldoniano, 1715; Delphis, A. Bemdu, 1723; Glasguae, R. Foulis, 1748; Lipsiae, Lucae, V. Junctinus et J. Justus excud., 1759; Varsaviae, apud U. Groellium, 1776; Lipsiae, Fritsch, 1783.

La traduzione spagnola ricordata poco oltre è: *Enchiridion de Epicteto gentil, con ensayos de christiano; et la declaration de la tabla de Cebes*, Amberes (=Antwerpen), Vinda de H. Verdussen, 1733. Le francesi a mia conoscenza sono, con lo stesso titolo *Manuel d'Epictète*, di Paris, Didot, 1782, e, *ivi*, di Bastien J. F., 1790. A tradurre il *Manuale* in italiano fu il pistoiese Luca Antonio Pagnini (in Arcadia Eritisco Pileneio): *Il manuale d'Epitteto greco-italiano*, Parma, Bodoni, 1793, traduzione più volte ristampata nel primo Ottocento. Ma del principio del Settecento, sempre a segno della fortuna del filosofo, occorre registrare, in Italia, *I caratteri di Epitteto con la spiegazione della tavola di Cebete, o sia L'imagine della vita umana*, portato in francese dal sign. abbate di Belegarde, e dal francese nel volgare italiano dall'abb. Nicola Felletti, Venezia, appresso G. Albrizzi, 1714.

[20] Su questa notevole figura di intellettuale, scrittrice e viaggiatrice (1753/97), di origine francese ma vissuta dal '68 a Torino, si vedano G. Gasperoni, *Giuseppina di Lorena principessa di Carignano*, Torino, Paravia, 1938, le pagine introduttive di L. Ricaldone alla *Scelta di inediti di Giuseppina di Lorena-Carignano*, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1980, e A. Ferraris, *Les nouveaux malheurs de l'amour. Appunti sugli scritti di Lorena-Carignano*, nel vol, miscell. *Il "genio muliebre". Percorsi di donne intellettuali fra Settecento e Novecento in Piemonte*, I, a cura di M. Cerruti, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1990; inoltre, nel vol. II della medesima opera, ivi 1993, la "nota critica" di L. Ricaldone all'edizione dell'inedito, ancora di Giuseppina, *Réflexions sur le suicide*.

Una lettura diciamo sgombra, tendenzialmente libera dalle numerose interpretazioni che si sono accumulate[21], dà lì per lì l'idea di un uomo, un intellettuale ossessivamente sul "chi vive" nei confronti degli altri, del mondo, chiuso, direi asserragliato nel suo "in sé" e nella cura, nella tutela della consistenza di quest'ultimo. E ben incline alla *retraite*, sia pur nei limiti del suo *status* principesco, fu sicuramente Giuseppina, che amava trascorrere lunghi giorni con pochi amici nel castello e nel parco appartati e recinti di Racconigi[22], a qualche miglio dalla grande città e dalla corte, e in particolare diffidente, come lasciano intendere i suoi romanzi fatti conoscere di recente, dell'esperienza d'amore, temuto proprio per la sua potenzialità di infrangere le difese e le barriere dell'"io". Ora in tutto questo Epitteto poteva riuscirle sottilmente persuasivo, per esempio là dove afferma:

> Se tu avrai concetta la immaginazione di alcuna voluttà, guarda che cotale impressione non ti trasporti, ma fa', per modo di dire, che la cosa aspetti, e impetra da te medesimo un poco d'indugio. Poi mettiti davanti agli occhi l'uno e l'altro tempo; e quando tu ti godrai questa voluttà, e quando, goduta che tu l'abbi, tu te ne pentirai e rampognerai teco medesimo; e a rincontro metti il piacere che sei per provare se tu te ne sarai astenuto, e le lodi che ne riceverai da te stesso. E se egli ti parrà tempo opportuno di venire a quel cotale fatto, poni cura di non lasciarti vincere da quella piacevolezza e da quelle lusinghe e da quel dolce della cosa, e metti a rincontro quanto ei ti saprà meglio se tu sarai consapevole a te medesimo di aver vinto tu questa così fatta vittoria.

Per quanto infine il fenomeno sia generalmente noto, molto ancora converrebbe indagare, per venire a un'età più recente, sulla ricezione, sempre per gli anni entro cui ci stiamo muovendo, almeno di Petrarca e Tasso. Lascerei qui da parte il secondo, oggetto in questo momento di numerose manifestazioni celebrative e convegni di studi, che si può presumere faranno anche luce su questo tema specifico. Quanto a Petrarca, la frequenza altissima dei richiami, dei rinvii e degli echi negli autori che qui si sono consi-

---

[21] Si veda comunque la puntuale "introduzione" di E. V. Maltese a Epitteto, *Manuale*, a cura e con traduzione del medesimo, con la versione latina di A. Poliziano e il volgarizzamento di G. Leopardi, Milano, Garzanti, 1990. Da quest'ultimo, *ivi*, p. 113, più volte riproposto nel Novecento secondo una vicenda editoriale che sarebbe interessante studiare, si cita il passo che segue poco oltre.

[22] Cfr. M. Cerruti, *La ragione felice* ecc. cit. p. 108, con il rinvio, *ivi*, a J. Starobinski, *L'invention de la liberté*, Genève, Skira, 1964.

derati e in tanti altri non lascia dubbi sulla sua presenza capillarmente diffusa. Del resto una lettera del 1795 di un Foscolo diciassettenne ad Aurelio De' Giorgi Bertola suggestivamente ci illumina sul fatto che Petrarca era allora, secondo gli usi e la moda del tempo (non si può non pensare al giovane Werther: "Quando la mattina, appena sorto il sole, vado al mio Wahlheim e lì nell'orto della locanda mi colgo da me i piselli, e mi siedo a pulirli e intanto leggo Omero ..."), anche un poeta da portarsi appresso, da leggere — il *Canzoniere*, s'intende — in solinghe passeggiate, da cui trarre stimoli per render più intense le emozioni di un "io" che, a disagio nel mondo, se ne allontana, si apparta:

> Io Le scrivo dalla campagna, dove un giorno dopo la di Lei partenza per Rimini me ne venni con gl'*Idilli* del nostro Gesnero e col tenero cantore di Laura. Questi riposi che offre la solitaria libertà svegliano ad ogni istante entro il mio petto quelle sensazioni ch'io sento alla lettura de' campestri prospetti ne' di Lei fogli. Fra gli ondeggiamenti e le dolcezze di un estro eccitato dalla campagna non dovea forse consacrare al suo pittore i miei canti?[23]

Dove si potrà già notare, anticipando osservazioni che seguiranno, come in questo Foscolo adolescente, appartenente (come del resto Viale, che ho segnalato come particolarmente sensibile ad Alfieri) a una generazione successiva a quella dei nati intorno al 1750, nel favorire ed esaltare i piaceri della "solitaria libertà" intervengano e interagiscano, col "tenero cantore di Laura", i "fogli", forse le *Lettere campestri* o certi versi, di Bertola e gl'*Idilli* di Gessner, che fra l'altro l'autore riminese aveva reso qualche anno prima, con la sua traduzione e con l'*Elogio*, oggetto di culto.

Ritornando tuttavia a Petrarca, assai meno diffusa sembra invece la presenza, in questa prospettiva di stimolo e conforto alla solitudine, e in particolare a una solitudine emozionalmente intensa, delle sue opere in prosa, in cui pure, a cominciare com'è ovvio dal *De vita solitaria*, l'elogio di una scelta così orientata si trova singolarmente insistito[24]. Occorrerebbe al riguardo una ricerca specifica, attenta alle edizioni che nel secondo Settecento furono effettivamente e mediamente disponibili, non solo nell'ambito

---

[23] Si trova in U. Foscolo, *Opere*, ed. naz., vol. I, dell'*Epistolario*, e la si può leggere citata in M. Cerruti, *Introduzione a Foscolo*, Bari-Roma, Laterza, 1994³, p. 29, cui rinvio per una più illuminante collocazione nella nostra prospettiva.

[24] Sul motivo della solitudine in Petrarca si vedano le pagine assai fini di G. Ficara, *op. cit.*, pp. 36-98.

ristretto dei "dotti"[25]. In realtà, quando si voglia prescindere per un momento dagli anni su cui si sta riflettendo, il discorso sull'opportunità e la piacevolezza del viver soli, della "solitaria libertà", che s'incontra per esempio nelle *Epistole*, appare straordinariamente vario, spesso tutt'altro che "romanticamente" intonato, e anche allegro, dunque per certi versi lontano dalla sensibilità che prevale intorno al 1800. È insomma la voce di chi avendo scelto concretamente una condizione di appartatezza registra e raccomanda il proprio raggiunto benessere. Un solo esempio, dalle *Familiari*, riferito alla residenza del poeta presso Sant'Ambrogio, di poco fuori la grande città, in questo caso la trafficata e ricca Milano:

> Mille passus et eo amplius in directum habeo secessus amenissimi; nam si extrema civitas ambire voluero, multa sunt milia intra vallum, ubi, fere semper verso in tabernas et in forum vulgo, solitudo ingens sit; sed hos mille passus ita mihi cessisse totos noveris, ut partem agger arduus et densior sepes cingant, alteram apertam suapte natura secretus et infrequens et herbosus trames secet, per quem sepe solus aut uno comitatus, nemine obvio, nullo nisi exiguo vie flexu, sed apricis et umbrosis locis eam ac redeam, ita ut, nisi me prospectus et strepitus vicine urbis admoneat, silvis in mediis esse michi videar[26].

Che è poi, per altro, un motivo che si ritroverà in Pindemonte, esplicitato nel senso del piacere che ingenera in chi ha scelto la appartatezza della campagna la vista, in lontananza, della città lasciata:

> Alcuni potrebber dire, che là non si può avere il piacer vero della solitudine, donde scorgesi la città; ma mostrerebbero, così dicendo, non cono-

---

[25] Penso per esempio a edizioni come la seguente: *Franc. Petrarchae philosophi, oratoris et poëtae clarissimi epistolarum familiarium libri XIV, variarum lib. I, sine titulo lib. I, ad quosdam ex veteribus illustriores lib. I,* s. l., apud Samuelem Crispinum, 1601. Ma per questo si veda la "Bibliografia" in A. E. Quaglio, *Francesco Petrarca*, Milano, Garzanti, 1967.

[26] Cfr. F. Petrarca, *Le familiari*, ed. critica per cura di V. Rossi, voll. 4, Firenze, Sansoni, 1933/'42, vol. IV per cura di U. Bosco, pp. 91 ss. Si tratta di XXI, 14. Una ricca scelta di lettere, con traduzione italiana, si può leggere in *Epistole*, a cura e con introduzione di U. Dotti, Torino, Utet, 1978. Fra queste si segnala, sul tema, XVII, 5, "Ad Guidonem Septem, ruralis vitae laus", scritta da San Colombano al Lambro nell'ottobre 1353. Più di recente lo stesso Dotti ha curato testo traduzione e commento dei primi tre libri delle *Familiari* e traduzione e note del primo delle *Senili*, Roma, Archivio Guido Izzi, 1991-94.

scer punto la forza de' contrasti, e l'effetto indubitabile, che ne deriva[27].

Ma la fonte dichiarata, conoscesse o meno Ippolito quel passo di Petrarca e a parte la pur importante riflessione sensistica sul fenomeno del "piacere", certo ben nota allo scrittore, era un altro classico, Lucrezio. Spiega infatti Pindemonte:

> Parmi esser nel caso, di cui parla Lucrezio: parmi veder le navi in travaglio; e non che l'altrui male mi piaccia, ma veder mi piace da questo porto cittadinesche tempeste, da cui sono in salvo: Così su le montagne più alte, e in un'aria serena e tranquilla, con diletto mi veggo radunarsi le nuvole sotto i piedi, e formarsi il fulmine e la gragnuola.

Altrove, vorrei aggiungere un po' digredendo, per non lasciar cadere questo motivo, non è la vista ma il ricordo della città a rendere a Pindemonte specialmente gradevole la solitudine campestre:

> Certo io perderei molto ne' miei diletti campestri, s'ogni rimembranza io perdessi della città. Sia pur meco la memoria del selciato di quelle strade, e della polvere che ingombra quell'atmosfera, quando io premo *L'erbetta verde, e i fior di color mille*, e beo questa aria pura e balsamica; meco la memoria di quelle case uniformi e triste, che i raggi ripercuotono del sol cocente, quando veggo questi dipinti colli, ondo l'aure più fresche son ripercosse; dello strepito de' cocchi e della moltitudine, quando sento mugghiar la valle, e belar la collina, il canto dell'usignuolo melanconico, o quel dell'allegra contadinella.

Quanto più in generale all'attivo e vivacissimo rapporto con i classici, che gli uomini di lettere che qui stiamo seguendo esercitano senza falsi pudori, anzi in piena e creativamente gioiosa libertà, si può sentire ancora la testimonianza di Ippolito:

> (...) È egli facile trovar nel gran mondo un diletto da contrapporre a quello d'una bella e commovente lettura? Chi è che s'abbia il coraggio di dirmi: Ascolta me piuttosto che Platone ed Omero, piuttosto che Tullio ed Orazio? Lascia d'udire i lamenti d'Edipo e di Filottete, e vieni ai nostri teatri? Vieni a ridere nelle adunanze nostre, e lascia di piangere con Didone e la madre d'Eurialo, di rammaricarti con Bradamante, di sospirar con Ermi-

---

[27] Si legge nella terza "prosa", ed. cit., pp. 76-84, che inizia con l'esergo dei versi lucreziani cui si fa riferimento nella citazione che segue. La successiva ancora, che inizia "Certo io perderei..." si trova nella quinta, ivi, pp. 90-98.

> nia? Prendi questa nuova raccolta per nozze, e deponi que' sonetti e quelle canzoni del tuo Petrarca? Non parlo di quel conversare con tanti personaggi illustri dell'antichità, filosofi, capitani, legislatori, oratori ed artisti d'ogni maniera, ne' più bei tempi della Grecia, e di Roma, vivendo in certo modo ne' secoli scorsi, e così dilatando prodigiosamente la nostra esistenza, delle cui angustie a torto si lagna chi non usa, come i bruti, del presente[28].

* * *

Conferito un particolare rilievo a Petrarca, in considerazione della sua centralità nella nostra prospettiva, non sarà infine da evitarsi, anzi, anche un cenno ai maestri di solitudine più vicini nel tempo, spesso vissuti, occorre dire, non tanto come maestri quanto come, per dire così, fratelli maggiori, e quasi più esperti compagni di strada. È questo, penso, il caso dell'inglese Pope, che si è segnalato più sopra come ispiratore di Francesco Cassoli. Ma una speciale considerazione si dovrebbe riservare per questo riguardo all'autore delle *Rêveries du promeneur solitaire* (1782), Jean-Jacques Rousseau, che del resto Cirillo vorrà ricordare, insieme ad altre figure-faro del tempo (Gray, Young, Ossian, Haller, su ognuno dei quali non riuscirebbe certo inutile in questa nostra prospettiva un discorso a sé), nei *Piaceri della solitudine*, in particolare là dove scrive della "fervida penna di Gian Giacomo", che sarebbe stata "animata" da "la bianca e silenziosa neve, che ricoprendo le orride rupi di Meillerie nel più rigido inverno, accresceva il pacifico riposo della solitudine, e il languido lume della fredda luna sul placido lago di Ginevra"[29]. E vale qui la pena di notare che le *Rêveries*, fra l'altro ricchissime di *tòpoi* la cui ripresa, in questo o quell'autore, varrebbe un'indagine autonoma, autorevolmente ci riconducono al nucleo di queste pagine, reduce e insorgente com'è, quell'"io" che passeggia in solitudine, da un'aspra e affannata esperienza nelle cose, nei labirinti della storia e del mondo.

È probabile, ancora, che in questo manipolo di più o meno prestigiosi compagni di strada settecenteschi (cui si dovranno comunque annettere, per i più giovani come Foscolo, e già si è notato, anche certo Bertola e il Gessner "promosso" da quest'ultimo) convenga inserire lo stesso Alfieri, benché all'incirca coetaneo di Cassoli e Pindemonte e più giovane, di una decina d'anni, di Cirillo. Certo le sue *Rime*, apparse nel 1789, dovettero esercitare una forte suggestione sul mondo intellettuale italiano già ben

---

[28] *Ivi*, pp. 111-112. Si trova nella "prosa" settima.
[29] Cfr. D. Cirillo, *op. cit.*, p. 163.

preso allora nella ricerca e nel ricupero del "self". Non tanto però, sembra di poter dire, sui coetanei, che propendono in genere verso esperienze di appartatezza/solitudine morbide, sfumanti, oltre quanto si è sin qui notato, verso percorsi soavemente mnestici e melanconie non esasperate. La guida di Alfieri parrebbe essersi esercitata specialmente sulla generazione più giovane, insomma dei nati negli anni Settanta, che inclinano a bruciare la loro politicamente disingannata giovinezza nella "nera" melanconia già appunto vissuta e cantata da "Vittorio". Ma questo ritengo opportuno lasciar fuori dai limiti di queste osservazioni.

In realtà, l'esasperazione, la perdita del controllo di sé, il grido, il delirio, al limite l'impulso e la fantasia suicida non trovano generalmente spazio nei "solitari" sulle cui tracce si sono venute dipanando queste pagine, i quali puntano anzi, come si è avuto modo di notare, a una virtuosa saggezza, idonea a riequilibrarne e risanarne l'"io" già logorato, eroso e squilibrato dall'attraversamento del mondo, e non senza escludere, ma con elegante e consapevole *nonchalance*, e senza poi attendersela più di tanto, qualcosa come una moderata e intermittente "felicità".

Quali comunque le attività diremo "interiori" del "solitario" impegnato, occupato in posizione statica, ferma (si ripensi per questo all'"assiso" del "saggio" di Cassoli), o, come sembra esser prevalente, sulla suggestione insieme petrarchesca e rousseauviana, dinamica, mossa, passeggiante, di colui che appunto *se promène*, "vaga", o sale per colli, monti, intento dunque a nutrire la propria solitudine, così da evitare il vuoto di una smemoratezza/incoscienza senza tempo, ridotta alla mera fisicità del corpo che si rigenera?.

I pensieri e i versi d'amore di cui pure si legge nell'ode cassoliana *All'amico filosofo e poeta* sembrano essere più un residuo richiamo alla tradizione arcadico-bucolica che non l'allusione a una virtuale/possibile pratica amorosa, per quanto a distanza, del "solitario". Del resto quel che si è detto a proposito di Giuseppina di Lorena-Carignano e del suo culto di Epitteto ben lascia intendere come l'amore in quanto passione ed *eros* non potesse trovare spazio nel quadro di una scelta di solitudine, se non come incidente di percorso. Anziché l'amore, sarà invece esercitata, in modo per altro altamente selettivo e con punte di quella che i latini avrebbero chiamato *dilectio* (si pensi al ciceroniano "colere atque diligere"), l'amicizia, su una linea che passando per la cultura rinascimentale e naturalmente Petrarca risaliva appunto ai classici, greci e latini. Esemplare per questo riguardo è ancora Pindemonte, che mentre colloca nelle *Prose e poesie campestri* l'esperienza d'amore in una dimensione e prospettiva di passato coltiva intense relazioni amicali, magari

con signore già un tempo amate[30].

L'esercizio del ricordare, della memoria, del rammentare, sottilmente intrecciato all'immaginazione, costituisce in realtà il centro, e insieme il momento più alto, diciamo con i greci l'*acmè* dell'attività fra mentale ed emozionale del "solitario". Come si trova in questo finissimo passo di Ippolito:

> Con piacer grande ricorro sempre ai giorni della prima mia giovinezza. Per molti riguardi felicissima è quell'età, ma tale la rende principalmente il prospetto degli anni avvenire, prospetto tutto pieno di colori falsi e di luce bugiarda, ma perciò appunto bellissimo e scintillante. La nostra vita è come un gran monte, in cima del quale un palagio risplende di tal bellezza, che fatto sembra per ordine delle Fate; ma secondo che andiam salendo, sempre più dileguando si va quell'edifizio incantato, finché, giunti sopra, nulla si trova: allora si comincia a discendere; ma nulla fermando i nostri occhi, rivolgiamo spesso la testa, e a traverso al monte, ch'è trasparente, riveder ci giova l'opposta strada, che da noi fu salita nella giovinezza. Ed allora si vive.
>
> *Di memoria assai più, che di speranza*[31].

L'immaginazione rammemorante, come anche per altro quella estranea al ricordare, è dunque intrisa di un "piacer grande", ingenera una sensazione di piacere: come sottilmente aveva illustrato, nel 1744, il poeta e medico inglese Mark Akenside nel poema didascalico *Pleasures of the Imagination*, caro a Pope e di ascendenza shaftesburiana, tradotto in anni recenti dal letterato parmense Angelo Mazza. Ma il verso che chiude il passo e insieme gli conferisce un dipiù di senso, derivato dal canto VI della *Gerusalemme Liberata*, apre appunto inequivocabilmente, per il lettore attento, in direzione della melanconia. Melanconia però, come s'è detto, non "nera", non cioè conforme a una ben precisa tradizione, e non alfieriana[32], ma "dolce", dunque a suo modo piacevole (dunque, nell'insieme, un piacere composito e complesso, che non è per altro propriamente "felicità"), come si trova chiarito poche righe più avanti:

---

[30] Risultano fra l'altro in preparazione, a cura di G. Pizzamiglio, le *Lettere a Isabella* (1784-1828), s'intende Isabella Teotochi Algrizzi, di Ippolito Pindemonte, per la Biblioteca di "Lettere italiane" dell'editore Olschki. Sul tema cfr. AA. VV., *Il concetto di amicizia nella storia della cultura europea,* Merano, Accademia di Studi italo-tedeschi 1995, e in part., *ivi*, A. Schurr, *Das romantische Ideal der Freundschaft.*

[31] I. Pindemonte, *op. cit.*, p. 71. Si legge nella "prosa" seconda.

[32] Si veda M. Riva, *Saturno e le Grazie. Malinconici e ipocondriaci nella letteratura italiana del Settecento*, Palermo, Flaccovio, 1992.

> (...) La ricordazion de' quai sentimenti (= le fervide e ingenue amicizie della giovinezza) non si può dire quanto piacevole ci riesca, come tale pur ci riesce quella di altri più teneri e più squisiti, ove da rimorsi accompagnata non sia; ricordazione piena d'una dolce melanconia, di *leucocolia*, ch'è come dire d'una bianca tristezza.

Leucocolia che, come ha avvertito Norbert Jonard[33], ci riconduce al poeta inglese Gray (uno, si ricorderà, degli ispiratori di Domenico Cirillo), il quale aveva appunto scritto, in una nota lettera del 1742: "Mine (...) is a white Melancholy, or rather Leuchocholy for the most part", con successivo acuto tentativo di definirne la qualità.

* * *

Notavo prima che esperire questi piaceri del ricordo e della "dolce malinconia" (ma il discorso potrebbe estendersi ad altri, come quello cui si è già accennato, che viene dal sentirsi bene, dal benessere psicofisico o, a un diverso livello, quello, un po' da tutti alimentato, che s'ingenera nell'esercizio della scrittura) non fa, per Pindemonte almeno, della solitudine una condizione di "felicità". La questione è complessa, e l'accennarvi ci riconduce all'inizio di questi rilievi. In realtà, è ormai abbastanza noto che sin dagli anni intorno al 1760 incomincia a venir meno, nella coscienza dei cólti d'Europa, l'idea che sia conseguibile un'esperienza di *bonheur* personale, dell'"io", ed è ben difficile pensare che uomini di raffinata cultura come questi che stiamo considerando fossero sprovveduti sul tema. Dunque, il "felici" riferito da Cassoli alle "aure" nei limiti che si son suggeriti. Sarei anzi a questo punto più chiaro: l'aggettivo come allusivo di una realtà naturale virtualmente e vagamente felicitante, ma anche, dal latino *felix*, propizie, le "aure", alla vita delle cose di natura (nel caso, le simboliche "crescenti poma").

Anche in Pindemonte, una *felicitas* è sicuramente nella realtà di natura, restituita con dovizia di particolari, entro cui si muove il "solitario", il quale gode nell'aggirarsi nella vitalità astorica dei *rura* che lo accoglie e fondamentalmente ne consente la rinascita personale. E vien rallegrato in più, si direbbe, e siamo sempre in un quadro di piaceri, dal trovarsi davanti

---

[33] N. Jonard, *Quelques aspects de la mélancolie en Italie au XVIIIe siècle*, in "Rivista di letterature moderne e comparate", giugno 1971. Sul tema si vedano inoltre AA. VV., *Malinconia / malattia malinconica / e letteratura moderna*, a cura e con premessa di A. Dolfi, Roma, Bulzoni, 1991, e il numero unico di "Versants" (ed. O. Plat), *Figures de la mélancolie*, 1994, n.s., 23.

e dal poter intrattenere un rapporto con quell'altro da sé, pur nella comune umanità, lui sì forse "felice", che è il contadino, come si trova detto, con sapiente equilibrio, in un'altra pagina del libretto del '95:

> Quanto alla felicità, con piacere io mi ricordo sempre di ciò, che un tratto mi disse il Lavoratore di questi campi. Volli un giorno sapere, se da qualche desiderio tormentata era quell'anima, che pur pareami tranquilla, e ciò, ch'io dalla sua bocca e fisionomia raccolsi, fu, ch'egli credea che a tutti, lasciando ancora il bisogno di vivere, necessaria fosse l'occupazione; ch'egli aveva osservato ch'io stava su i libri, come se da questi trarre io dovessi la mia sussistenza, esser veramente il mestier suo faticoso assai, ma, avezzo a questo sin da' primi anni, non saper quasi desiderarne uno men laborioso, e bastargli che l'anno corra in maniera, che a rimaner non abbia al di sotto. Questo, non so s'io lo chiami o Socrate o Seneca campagnuolo, ho io sotto un tetto medesimo. Direte voi ancora, abitanti delle città, che non passa differenza niuna tra un contadino, e il tronco d'un albero?[34]

Dove, se la *question* se l'"anima" del "Lavoratore" sia "da qualche desiderio tormentata" rinvìa in modo indubbio al discorso sull'"infelicità" introdotto anni prima da Maupertuis, e dà implicitamente per scontato che chi se la pone sia tutt'altro che "felice"[35], la benevola filantropica curiosità per la condizione interiore dell'uomo dei campi lascia intravedere l'interesse amichevole presente allora nell'intelligenza "progressiva" europea per il "selvaggio", d'America o meno, come ben mostra per esempio il quasi contemporaneo (1790) *Viaggio negli Stati Uniti d'America Settentrionale* del milanese Luigi Castiglioni.

Che "l'unica felicità ci viene dalla solitudine" sarà invece, sull'estremo scorcio del secolo, la persuasione di Domenico Cirillo, che fra l'altro molto probabilmente, detto di passata, dovette conoscere le *Prose e poesie campestri* di Pindemonte (non è certo il solo indizio, ma curiosamente in un punto dei *Piaceri della solitudine* si parla di "dolce tristezza", formula che sembra ricuperare e riunire la "dolce melanconia" e la "bianca tristezza" del passo che si è letto). Si veda infatti la pagina che segue, in cui fra l'altro si dovrà rilevare l'esplicito coniugarsi di "solitudine" e "libertà", libertà

---

[34] I. Pindemonte, *op. cit.*, p. 122. Si trova nella "prosa" ottava.

[35] D'altra parte con sottile chiarezza chiude, su questo tema, la decima e ultima delle "prose" (p. 135), in posizione evidentemente strategica: "Sì, questa è la bella sorte dell'uomo (...): bastami guardar nel mio cuore, ove trovo un principio non men naturale, che la ragione, ma più forte, più inalterabile, e più sentito; trovo un desiderio non mai pago, e rinascente sempre, d'una che sempre cerco, e non trovo mai, vera e perfetta felicità".

interiore s'intende, dell'"io" che ha scelto la solitudine:

> La solitudine è lo stesso che la sicurezza, e dovrebbe suonar lo stesso che libertà. Non siete odiato, non siete insidiato; l'invidia manca, non può trafiggervi né addolorarvi, perché manca il paragone (...) Risparmia la solitudine un gran numero di dispiaceri all'anime sensibili, che vivamente risentono le fisiche e le morali disavventure de' loro amici. Mancando la Società e mancando il commercio, siamo privi di quella sollecitudine, che ad ogni momento ci disturba e ci addolora (...). L'unica felicità ci viene dalla solitudine, nella quale le passioni sono prive di oggetto, i piaceri non passano rapidamente in dolore, perché non sono fondati sul capriccio, né vengono diretti dall'interesse. Inoltre la solitudine dispone lo spirito alla contemplazione, e lo conduce a meditare le più sublimi verità[36].

Si può rilevare come queste ultime osservazioni, nel gioco complesso ma anche molto limpido di solitudine-contemplazione delle cose di natura-meditazione-felicità, situino Cirillo, sulla scorta come già si è notato dell'abate di Caluso (*La ragione felice*), su quella linea di newtonianismo euforizzante già ben studiato anni fa da Hélène Tuzet[37]. Ma si veda quest'altro, passo, specialmente illuminante:

> Le sensazioni morali che toccano la mente ed innalzano lo spirito dell'uomo, sono l'immediato effetto della meditazione, e queste sole ci conducono nel senso della vera felicità. L'uomo savio, e profondo, mentre contempla ed esamina la natura, le proprietà e gli attributi di tutti i corpi creati, mentre dà un'occhiata all'immensità di quanto esiste nell'universo, abbandonando le idee delle sue umilianti imperfezioni, entra per gradi a godere la dolcezza d'un sublime trasporto. Questi piaceri che la meditazione produce, e che sono il risultato d'una serie non interrotta di pensieri e di riflessioni, sono riserbati soltanto al taciturno ed isolato Filosofo, all'uomo tenero, e sensibile, ed al naturalista diligente, e minuto osservatore de' prodotti stupendi della creazione (...)

Dunque, secondo lo scienziato e "filantropo" Cirillo, una solitudine per pochi, o almeno efficace — nell'ingenerare sollievo, piaceri intensi e "vera felicità" — per pochi, fra l'altro, come si legge in pagine molto nuove (nella tradizione letteraria) e suggestive del breve saggio, volonterosi e in grado di affrontare "le tacite e solitarie montagne", che con la loro flora, le rocce e l'ineguagliabile visibilità del cielo stellato costituiscono ormai lo

---

[36] D. Cirillo, *op. cit.*, p. 165. La citazione che segue è a p. 162.
[37] Cfr. H. Tuzet, *Le Cosmos et l'imagination*, Paris, Corti, 1975.

spazio ideale del "promeneur solitaire" (non si dimentichi che uno degli autori richiamati è Allero, l'Albrecht von Haller del fortunato poemetto *Die Alpen*)[38].

Fra questi pochi — si rilegga il passo citato — "l'uomo tenero e sensibile". Ma chi sarà costui, o meglio questa categoria di virtuali e infine forse appagati fruitori della solitudine? Apprenderlo, dalla voce del grande Cirillo, non ci può ormai sorprendere, consapevoli come siamo che le "migrations to solitude" intorno al 1800, le più autentiche almeno, insorgono da frustranti e spesso sinistre esperienze di "spazi di desiderio"[39], di piazza e di sangue:

> (...) Il secondo (= cioè, "l'uomo tenero, e sensibile", l'"ami des hommes") mentre geme oppresso dalle valide impressioni che il suo cuore benefico riceve per le altrui e per le proprie disgrazie, nelle taciturne e silenziose tenebre della più oscura notte abbandona il riposo, e contemplando le luttuose miserie della languente umanità, gode, e si trasporta, desiderando di rendere tutti soddisfatti, e contenti[40].

Torino, ottobre 1995.

---

[38] Utili prospettive nei volumi miscellanei *Montagna e letteratura*, a cura di *A. Audisio* e *R. Rinaldi*, Torino, Museo nazionale della montagna "Duca degli Abruzzi", 1983 e, *ivi* e a cura dei medesimi, *Letteratura dell'Alpinismo*, 1985, in cui si trova fra l'altro un fine contributo di *F. Brevini, Dal pittoresco al sublime: la scoperta settecentesca della montagna.* Si veda inoltre il più recente *N. Broc, Les montagnes au siècle des Lumières*, Paris, Editions du C.T.H.S., 1991.

[39] Il richiamo è al saggio di *A. Doren, Wunschraüme und Wunschzeiten* (1927). Tale formula, "spazi e tempi di desiderio", stava a indicare in Doren il pensiero utopico, l'utopia. Cfr. per questo *M. Cerruti, Notizie di Utopia,* Padova, Liviana, 1985, in part. il cap. I.

[40] *D. Cirillo, op. cit.*, p. 162.

SALVATORE CONSOLI

GIROLAMO FONTANELLA E LE MERAVIGLIE DELLA NATURA*

Un dato saliente nella produzione del poeta napoletano Girolamo Fontanella[1], al quale dopo la riscoperta di Benedetto Croce[2] è sempre stato riservato un posto d'onore nelle antologie della poesia secentesca[3], è la preponderante attenzione riservata al mondo della natura[4], in particolare nelle due raccolte liriche cui soprattutto si raccomanda la sua fama, le *Ode* e i *Nove Cieli*. Anche solo scorrendone gli indici si rileva un indubbio gusto catalogico, almeno tendenzialmente enciclopedico, caratteristica che ha fatto parlare della "gran varietà del mondo, che con barocca polifonia Fontanella volle celebrare", fino a definirlo "poeta del molteplice"[5]. Questa sorta di enciclopedia naturalistica nel passaggio dalla prima alla seconda raccolta diventa più ricca e articolata: non più generici componimenti sugli uccelli o sui fiori, ma specie particolari, talora di denso valore simbolico (il cigno, il bombice, la rosa, il giglio), talora almeno apparentemente di più semplice presenza, quasi realistica e dimessa (il calderino, il mandorlo, la mora); al cielo, alla luce, luoghi metafisici più che fenomeni di natura, subentrano l'aria, il tuono, la tempesta, la pioggia, il vento; e a Zefiro e alla primavera e alle stagioni succedono la siccità, la neve, e luoghi più vicini e concreti: la terra, il mare.

---

* Estratto dalla mia tesi di laurea, seguita fin quasi alla fine dal prof. Rosario Contarino, al quale va la memoria grata della disponibilità e generosità dimostratemi.

[1] All'incirca 1610-1644. Pubblicò tre raccolte poetiche: *Ode* (1633[1], 1638[2]), *Nove Cieli* (1640), *Elegie* (1645, postuma). Su di lui cfr. ora l'*Introduzione* a G. Fontanella, *Ode*, a c. di R. Contarino, Torino, Res, 1994.

[2] Cfr. l'antologia dei *Lirici marinisti*, Bari, Laterza, 1910.

[3] Cfr. *Lirici marinisti*, a c. di G. getto, Milano, TEA, 1990 (1954[1]); *Marino e i marinisti*, a c. di G.G. Ferrero, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954; *Poesia del Seicento*, a c. di C. Muscetta e P. P. Ferrante, Torino, Einaudi, 1964.

[4] Già evidenziata da G. Getto: cfr. *Lirici marinisti*, in *Barocco in prosa e in poesia*, Milano, Rizzoli, 1969, p. 91.

[5] R. Contarino, *Introduzione*, cit., pp. XVI-XVII.

Ma ciò che veramente balza agli occhi è la lunga e varia serie delle tecniche e dei loro prodotti: l'orologio, la bombarda, l'archibugio, la campana, la seta, il vino, la stampa, la carta, l'inchiostro, la penna, i guanti, il ventaglio, palazzi, fontane, eccetera.

È l'ingegno che sta all'origine di tutto questo come artefice dell'intervento umano sulla natura. Poiché anche la realtà umana viene indagata nei suoi aspetti anatomici, psicologici, morali (il naso, l'orecchio, il pensiero, il sospiro, il riso, l'ignoranza, l'avarizia, ecc.), si comprende che le tecniche e le arti sono l'espressione, alla fine, della conoscenza della realtà naturale e della interazione con essa; e per questo meritano una celebrazione altrettanto significativa, ampia e varia, quanto quella tradizionalmente destinata alla realtà naturale: una celebrazione che si risolve in elogio della civiltà, della *humanitas* e della *urbanitas* opposte alla *rusticitas*.

Bisogna però guardarsi dal pensare a una rassegna di *res* eventualmente risolte in pura descrizione retorica. Il sonetto *In lode del calderino*[6], pone l'uccelletto, assai dimesso nella fauna poetica, al centro di una trama analogica, benedetto dalla luce dell'Aurora mentre Pallade e Flora gli dipingono le piume, accostato alla fenice e all'usignolo (per i caratteri attribuiti al suo canto) e infine incoronato da Venere; sicché lo vediamo spiccare, trionfante, quasi in un piccolo *retablo*: ovvero stagliarsi, immobilizzato canterino, in uno splendente 'occhiale' dipinto che sfondi illusivamente il soffitto di un qualche lussuoso saloncino. La natura nei suoi vari e molteplici aspetti non è data di per sé ma è segnale di qualcos'altro, scrittura cifrata. Così è detto a chiare lettere nel sonetto intitolato *Al garofalo scritto* (cioè "cifrato")[7], che significativamente elude i sia pur brevissimi cenni descrittivi riservati al calderino. Stiamo dunque sfogliando un libro: "il libro della natura", riccamente illustrato, dove ogni immagine ha certamente

---

[6] In *Nove Cieli*, Napoli, Mollo, 1640, p. 51: Dimmi tu, che hai la sù campo sì bello/ messaggiera del Sol candida Aurora/ fra l'alata del ciel turba canora/ mirar sai di costui più vago augello?/ De la Fenice emulator novello/ di molle rosa il suo bel capo infiora,/ e par che di sua man Pallade e Flora/ gli abbia pinto la piuma e sparso il vello./ Snoda tremolo sì, ma dolce il canto/ e la sua voce in armonia pietosa/ un non so che fa risonar di pianto./ Già mi rispondi tu nunzia amorosa/ — Conoscer puoi s'ha fra gli augelli il vanto,/ ché Citerea l'incoronò di Rosa.—

[7] *Ivi*, p. 38: Su leggete le note, eccovi Alati/ ne la scola di maggio un libro aperto,/ ove potete voi più dolci e grati/ regolato accordar l'alto concerto./ Quelle righe, quei punti ivi odorati,/ che v'ha tra sì bei fogli un fiore offerto,/ son note, e son caratteri vergati/ da la penna di Febo al canto esperto./ Deh se per vago dir lode chiedete,/ et avanzar de le Sirene il canto,/ questo libro animato omai leggete./ Così con pace in grembo e gaudio a canto/ io tra' fiori ed augelli avrò quiete,/ sarò felice in fra l'odore e 'l canto.

un referente, qualcosa che esiste nel mondo, ma che alla fine ci mostra una *Wunderkammer*, una galleria delle meraviglie[8].

La trama analogica di *Al corallo*[9] (similitudini, metafore, corteggio mitologico) richiama quella del sonetto al calderino; lo stupore del nuotatore nel toccare una trasmutazione che avviene nel passaggio dalla vista al tatto e da un ambiente denso e ingannevole, l'acqua, ad uno che, per essere libero e terso, l'aria, dovrebbe sciogliere l'inganno e invece lo lascia in una dubitosa sospensione, ci indica il senso di quella costante nell'appercezione del mondo naturale, la meraviglia. Troveremo attiva in Fontanella la nozione *vulgata* della meraviglia barocca, intesa come ricerca del sorprendente, dell'effetto;[10] ma occorre registrare una meraviglia più profonda: quella che l'uomo del Seicento avverte di fronte ad un cosmo soggetto ad un perenne metamorfismo[11], ad un gioco vario di molteplici apparenze sotto le quali non è più immediato scorgere un solido fondamento metafisico. Ne nasce una generale incertezza gnoseologica[12] che serpeggia nell'inquieta ricerca con cui l'uomo barocco scandaglia il mondo dal "teatro del cielo" alle viscere della terra[13], e che riesce a una dicotomia che preconizza le

---

[8] "Una simile attitudine del gusto conteneva una forma di sfida alla natura": G. Morpurgo Tagliabue, *Aristotelismo e Barocco*, in *Retorica e Barocco*. Atti del III congresso internazionale di studi umanistici, a c. di E. Castelli, Venezia 15-18 giugno 1954, Roma, Bocca, 1955, p. 189. Altra e diversa idea dello stesso "libro" espresse Galileo nel *Saggiatore*: cfr. E. Raimondi, *La nuova scienza e la visione degli oggetti* (1969), in Id., *I sentieri del lettore*, a c. di A. Battistini, Bologna, Il Mulino, 1994, vol. II, p. 24.

[9] In *Nove Cieli*, cit., p. 33: Collinette fiorite, ombrelle amene,/ sola al mondo non ha Pomona, e Flora;/ ché Teti e Citerea la giù pur tiene/ dentro l'onde del mar giardini ancora./ Sono l'alghe l'erbette e i fior l'arene,/ ove ai pascoli suoi Proteo dimora;/ frutti son quelle in mar conche serene,/ che la luna inargenta e 'l sole indora./ Purpurino virgulto ivi Natura/ il ramoso corallo aver si vanta,/ ch'è di magico sangue alma fattura./ Dal tronco il nuotator destro la schianta;/ la prende molle, e la ritrova dura/ e dubbioso non sa, s'è pietra o pianta!

[10] Che pure ha un suo diritto di cittadinanza nella comprensiva estetica barocca: cfr. A. Battistini — E. Raimondi, *Le figure della retorica*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 144 e 149, che di fatto sanzionano l'orientamento degli studi degli ultimi decenni.

[11] Che è quell'universo in movimento su cui si è posto l'accento sin dagli studi di G. Getto e J. Rousset.

[12] Cfr. G. Getto, *La prosa scientifica*, in *Barocco...*, cit. p. 426, che in questo si ricollega a una delle linee portanti di C. Calcaterra, *Il Parnaso in rivolta*, Bologna, Il Mulino, 1961 (1940[1]).

[13] L'immagine è tratta da G. D. Cassini: cfr. G. Getto, *La prosa scientifica*, cit., p. 422-423 (non sfuggirà la coincidenza di questo spettro cosmico con quello compreso nei *Nove Cieli*: cfr. *infra*, n. 22).

'due culture', scientifica e umanistica, in cui la modernità ha visto scindersi la sua coscienza. Di fronte agli spazi aperti dalle nuove conoscenze scientifiche, osservati dagli studiosi con una loro propria meraviglia "raggiunta andando al di là delle apparenze, approdando all'insospettato segreto della natura"[14], si apre così uno spazio per il "profano", per chi ha una tensione conoscitiva diversa da quella dello scienziato: e in questo spazio, dove naturalmente sopravvivono tutte le credenze tradizionali[15], entra prepotentemente l'arte con la sua poetica della meraviglia.

La natura ambigua del corallo, la scrittura cifrata del garofano, l'icasticità pittorica del calderino lasciano scorgere quella tale incertezza gnoseologica che sta alla loro base come una condizione della quale propongono insieme un'immagine, una interpretazione e un superamento. La soluzione è nell'affidarsi alla meraviglia generata dalla appercezione della natura, potenziata dalla meraviglia dell'arte: ne consegue il *miracolo*, di fronte al quale si può solo provare ammirazione, meraviglia, stupore[16].

La natura e il mondo mostrano agli occhi di Fontanella un catalogo infinito di *mirabilia*, di meraviglie-miracoli. Il miracolo è la più evidente delle dimostrazioni visive, e la dimostrazione (nel senso di *demonstro*: non spiegare le cause in modo argomentato ma additare esibendo) è lo scopo dell'arte intesa come *opus oratorium*. Così l'arte (precipuamente poesia e pittura) offre i miracoli della natura e il miracolo di sé, come miracolo di bellezza, al fine di dimostrare la verità, che è la compresenza e il nesso causale di creato e Creatore. Verità attinta dalla natura, che è il luogo dove essa ha la sua prima dimostrazione, ma anche dalla Chiesa, che della verità rivelata è depositaria.

Lo spazio dell'arte è dunque uno spazio di mediazione della verità: ma la verità è l'essenza divina del mondo, e quindi l'arte ha il compito "divino" ("divina professione" la definisce Fontanella)[17] di comunicare la verità

---

[14] *Ivi*, pp. 421-422.

[15] Come dimostra lo stesso Fontanella le cui raccolte, nella struttura e nei dettagli, rinviano spesso al sapere alchemico: si legga ad es. l'oda *Alla Luna*, una delle più note (in *Ode*, Napoli, Mollo, 1638, p. 53; ed. Contarino, cit., p. 53), evidentemente contesta di allusioni alchimistiche e astrologiche.

[16] Un approccio fondamentalmente intellettualistico. Cfr. A. Battistini — E. Raimondi, *Le figure...*, cit. p. 149: "Meraviglia, stupore e diletto non sono dunque emozioni sensuali, ma godimenti, atti intellettuali, fuori della portata degli indotti". L'implicazione sociale è evidenziata anche da G. Morpurgo Tagliabue, *Aristotelismo...* cit., p. 143: "Anche la meraviglia barocca è una forma di privilegio sociale dell'intelligenza".

[17] *A monsignor D. Tommaso Caracciolo*, in *Nove Cieli*, cit., p.403.

a chi non sapesse, o non se ne appagasse, leggerla nella natura o apprenderla dall'insegnamento della Chiesa.

L'arte offre allora una lente che similmente al telescopio e al microscopio, i veri ordigni *ex machina* del Seicento, consente di leggere nel "libro della natura". Il sonetto *Alla Natura*[18] sembra raccogliere in uno sguardo comprensivo l'opera e il senso della natura come emanazione e rivelazione divina. Si risolve così nella fede (e quindi, ancora una volta, nella ricerca di un ordine, di una pacificazione della coscienza inquieta) quella complessa dialettica fra natura e arte, nella quale è stata vista una fondamentale antinomia del Barocco[19].

Eppure, proprio per la scelta di questa via conciliatrice, permane nel nostro poeta, come in tanti suoi contemporanei, una opposizione, nella quale si manifesta la fortissima resistenza opposta dalla cultura tradizionale agli sconvolgimenti gnoseologici del secolo. Già nell'oda *Al padre Casoni, canonico regolare*[20], ritratto encomiastico di uno scienziato-astrologo-letterato, ci viene presentata una figura emblematica della cultura tradizionale; quel sapere unitario nel quale l'osservazione 'scientifica' va di pari passo con le credenze astrologiche, e quindi con tutta la cultura filosofica della tradizione[21], e dove sacro e profano, esterno e interno, formano ancora un tutt'uno. La lode vi si diffonde sulle conoscenze enciclopediche e sulle capacità divinatorie del personaggio; ma per noi è soprattutto significativo il suo atteggiamento nei confronti della natura ("contempla, ammira"), opposto alla prassi dell'osservare e sperimentare, e il fatto che sia anche un poeta-predicatore, un "cigno" che sa farsi "tromba di Dio", riproposta del 'sapiente' della tradizione, tutt'insieme filosofo, scienziato, teologo, poeta, oratore.

L'atteggiamento di Fontanella di fronte alla nuova scienza dell'età sua viene allo scoperto nei *Nove Cieli* dove, a cominciare dal disegno stesso

---

[18] In *Nove Cieli*, p. 9: Chiamasi pur costei Madre feconda,/ e saggia fabbra di quest'ampia mole;/ ché di novella e rinascente prole/ nel vasto grembo suo fertile abbonda./ Nel bell'ordine suo vaga e gioconda/ farsi nel varïar più bella suole,/ ha per compagno e per consorte il sole/ che di maschia virtù l'orna e feconda./ Sono ministri suoi gli orbi fatali,/ e gli elementi che sì belli ordìo/ serveno gli strumenti a lei vitali./ È ver che si celò, che si coprìo:/ ma quantunque invisibile ai mortali,/ ne l'opre di costei si mostra Dio.

[19] Cfr. G. Morpurgo Tagliabue, *Aristotelismo...*, cit., p. 190.

[20] In *Ode*, cit., p. 275 (p. 236 dell'ed. Contarino, cit.).

[21] Nel caso, un probabile sincretismo aristotelico-neoplatonico, se è lecito attribuire a questo personaggio le stesse convinzioni filosofiche attribuibili a Fontanella in base agli sparsi cenni che si leggono soprattutto nei *Nove Cieli*.

complessivo dell'opera[22], è evidente il suo aperto schierarsi dalla parte della tradizione aristotelico-tolemaica. Ora, che un'opera dal *disegno* tanto dogmatico e tradizionalista veda la luce ad appena cinque anni dal processo a Galileo, e a ben ventotto dalla pubblicazione del *Sidereus Nuncius*, che già tanto rumore aveva suscitato a Napoli[23], e speranze ed entusiasmi ovunque, non può darsi senza che ciò implichi, in un autore che del mondo naturale aveva fatto il suo oggetto privilegiato, una presa di posizione.

Galileo non è citato una sola volta da Fontanella, in nessuna delle sue opere. Però, se si tiene conto che "i viaggi aerei sulla rotta tracciata dal cannocchiale suggerirono istintivamente l'immagine di Galilei navigatore, con la sua vista lincea, negli spazi siderali e per analogia lo scienziato che scoprì le irregolarità della luna o i satelliti di Giove venne paragonato a Cristoforo Colombo"[24], e che d'altronde Colombo è figura dalla diffusa presenza in Fontanella, si capirà che la menzione del grande scienziato e il giudizio su di lui sono indiretti, *per figuram*.

Colombo era già presente nelle *Ode*[25], il cui giudizio entusiastico nei *Nove Cieli* si sfuma, complicandosi di ripensate valutazioni morali. Già alle prime battute il "ligustico Eroe" diventa il "ligure avaro"[26]: nuova definizione che, se non invalida l'ammirazione per il "nocchiero immortale"[27], lo accosta da una parte al *topos* del mercante avido che affronta i pericoli del mare solo per brama (esecrabile) di ricchezza[28] e dall'altra al *conquistador* onusto di gloria ma, in fin dei conti, guerrafon-daio[29]. E quella stessa sincera ammirazione non è esente da dubbi e turbamenti, disvelati

---

[22] I *Nove Cieli* sono una raccolta di 613 sonetti inegualmente ripartiti in nove sezioni denominate *Cieli* che, nella loro successione, propongono un *iter* ascensionale (come già le *Ode*) dal mondo terreno (*Cielo di Luna*) al sovramondo (*Cielo Empireo*), attraverso l'esperienza mondana e morale (*Cieli di Venere, di Marte* ecc.).

[23] Cfr. la testimonianza di G.B. Manso riportata in A. Battistini, *Introduzione* a G. Galilei, *Sidereus Nuncius*, Venezia, Marsilio, 1993, pp. 23 e 39.

[24] *Ivi*, p. 51.

[25] *All'Illustriss. Sig. fra Lelio Brancaccio, mentre navigava per mare*, in *Ode*, cit., p. 265 (p. 229 dell'ed. Contarino, cit.):[...] Ma superato e vinto/ d'ardimento e d'ingegno/ d'un ligustico eroe sarà costui./ Questi da gloria spinto,/ tant'oltre stenderà gli abeti sui,/ ch'oltra l'erculeo segno/ scorgerà, troverà di tutti ei prima,/ novo mar, novo mondo, e novo clima.

[26] *Alla bombarda*, in *Nove Cieli*, cit., p. 7.

[27] *Alle mammelle di bella donna, ivi*, p. 120, sia pure in contesto giocoso.

[28] Cfr. *A' naviganti, ivi,* p. 183 e *Per la Maestà Cattolica, A Cristoforo Colombo, ivi,* p. 331.

[29] *A Cristoforo Colombo, ivi,* p. 317: Fontanella è, nella linea della tradizione bucolica, un sincero pacifista.

ove si consideri che Colombo è emblema ambivalente, che in Fontanella richiama la dialettica fra desiderio e rinuncia, fra innovazione e tradizione, insomma fra audacia pronta a divenire tracotanza e attirarsi quindi la punizione divina, e richiamo alla docile acquiescenza[30].

Siamo quindi di fronte a un atteggiamento ambivalente, che nella figura di Colombo addita Galileo e quindi il fascino e il pericolo della nuova scienza: al fascino della temeraria ricerca di un mondo nuovo, risponde il timore che incute la violazione della tradizione che, come accadde nei mitici esempi di tracotanza ma anche in quei moderni *exempla*, suole condurre alla catastrofe. Non si fa parola della malinconica fine di Colombo: ma essa, e attraverso di essa la condanna di Galileo, può ritenersi allusa nella tempesta che insidia gli avidi naviganti e che può calmarsi solo in una fideistica e devota acquiescenza[31].

Eppure, non mancano gli esempi pertinenti che ci dicono in modo diretto come Fontanella vedesse la nuova filosofia. Si noterà qui che certi dettagli, che dapprima potrebbero far pensare a una curiosità verso la scienza, derivata dalla nuova cultura scientifica dell'epoca, che pure Fontanella dovette respirare[32], oltreché dal suo personale interesse 'naturalistico', in realtà non si discostano dalla tradizione 'empirica' o 'sperimentale' del naturalismo aristotelico. Esemplare è la descrizione del tuono[33]. A questa si

---

[30] Dialettica legata alle immagini mitiche di Fetonte e Icaro: immagini ambivalenti, emblemi di una condizione personale e di un intimo contrasto poetico di Fontanella, attratto dalle voglie d'innovazione della scuola moderna, di scoprimento d'un "nuovo mondo" poetico (e non a caso Colombo è accostato a G.B. Marino: *E s'un Colombo in mar volante augello/ ... d'un mondo fu ritrovator novello./ Potrà di te ben dir Marino il mondo,/ — Un cigno fu, ch'emulator di quello/ un altro ritrovò musico mondo. —: Al Sig. Cavalier Marino, ivi,* p. 227), e tuttavia incline alla reverenza timorosa verso la tradizione.

[31] *Ricorre per suo scampo alla Croce nelle turbulenze del mondo, ivi,* p. 410, che così conclude: [...] ma fatto già ne le tempeste accorto,/ più ne l'alma non ho tema e spavento,/ or ch'abbraccio la Croce, e corro al porto.

[32] A Napoli c'era stata l'Accademia dei Segreti di G.B. Della Porta, il quale aveva pure aderito all'Accademia dei Lincei di Roma; ed erano presumibilmente già attivi coloro che nel 1650 circa avrebbero fondato l'Accademia degli Investiganti: cfr. L. Rossi, *Seicento, Accademie del,* in *Dizionario critico della letteratura italiana*, dir. da V. Branca, Torino, UTET, 1986, vol. IV, pp. 157-158. M. Maylender, *Storia delle accademie d'Italia*, Bologna, Cappelli, 1926-1930, *ad voces*.

[33] *Al tuono*, in *Nove Cieli*, p. 28: Tratto a forza la sù per man del sole/ caldo e secco vapor da terra ascende,/ e mentre in cava nube albergo prende,/ rende ombrosa a veder l'eterea mole./ Ei, ch'è di foco ardente arida prole,/ contro il nemico gel pugna e contende;/ scorre, mormora, e stride, al fin s'accende,/ perché libero in campo uscir pur vuole.

avvicinano le descrizioni 'scientifiche' dell'aria e della pioggia[34]. Più perspicuo l'accenno descrittivo all'orecchio interno[35], tale da far pensare fuggevolmente a certe pagine dei naturalisti toscani o, quantomeno, del padre Bartoli. Ma una riprova in senso opposto ci viene non solo dai cenni a prodotti o procedimenti della tecnica, preferibilmente risolti all'interno del linguaggio letterario tradizionale[36], ma anche dai cenni alla medicina, della quale mostra di avere un concetto tradizionale, basato sull'idea dell'armonia e del contrasto degli "elementi", cioè degli umori[37].

Il testo più esplicito nel condannare la scienza e la filosofia moderna è il sonetto *In morte del P. Francesco Albertino*[38]: la posizione qui espressa è confermata dalla testimonianza di Antonio Basso, poeta e amico di Fontanella[39].

È importante notare che, come la condanna morale di Colombo non escludeva l'ammirazione per la sua ardimentosa impresa, così questa chiara condanna della filosofia naturale non escludeva l'apprezzamento e l'entusiasmo per il progresso, lodato come prodotto dell'ingegno[40].

---

[34] *All'aria, ivi*, p. 27 e *Alla pioggia, ivi,* p. 29.

[35] *All'orecchio, ivi,* p. 49: E Natura in giovar pronta e veloce/ con martello invisibile ed alato,/ nel cupo de l'orecchio antro animato/ fa risonar, fa rimbombar la voce.

[36] Cfr. ad es. i due sonetti *Alla calamita, ivi,* pp. 23-24.

[37] Cfr. *Al Sig. Nicol'Angelo Eliseo, ivi*, p. 238 e *Al Sig. Protomedico Tomaso Schipano, ivi*, p. 245, lontanissimi dal pathos 'gnoseologico' che informa il sonetto celebre, e nitidissimo, di Bartolomeo Dotti *Al Sig. Giacopo Grandis fisico eccellentissimo e lettor di anatomia* (in *Lirici marinisti*, a c. di G. Getto, cit., p. 248).

[38] *Ivi*, p. 394: Chi de' sacri Licei le dotte scole/ con facondia illustrò candida e pura/ diede numero a gli astri, al ciel misura,/ e volò con l'ingegno in grembo al Sole./ Chi de la soda e de l'instabil mole/ i secreti osservò chiusi in Natura,/ per far nostre alme sconsolate e sole/ rigida Parca, empio destin ne fura./ Quanto intese qua giù fra dubbi involto/ là palese discerne, ivi lucente/ quanto sparso mirò, ritrova accolto./ Sete or più di saper non tiene ardente,/ che qual'aquila al sol rivolto/ or del vero saper beve al torrente.

[39] Cfr. *A D. Girolamo Fontanella. Gli somministrano argomento di contradiar' all'opinion d'alcuni Filosofi le di lui armoniose poesie, intitolate, i Nove Cieli, per gli quali il prepone al Macedonio, Autor delle Nove Muse*, riportato da N. Toppi, *Biblioteca napoletana*, Napoli, Bulifon, 1678, p. 156 (anche in *Nove Cieli*, cit., p. 270): Voi, ch'angusti al pensier gli ampi elementi/ stimando, al ciel l'ingegno audaci alzate,/ e mentre ivi spiar Natura osate,/ dite finte ei vantar sfere e concenti:/ volgete saggi or qui l'ali a le menti,/ in cui ristretto in carte il ciel mirate,/ e ben sia, ch'in tai metri indi affermiate,/ veri sua mole usar globi ed accenti.

[40] *All'Ingegno*, in *Nove Cieli*, p. 31: Ravvivar col pennello anco l'estinto,/ con un marmo ingannar l'occhio e 'l pensiero/ gire ombreggiando in tele oggetto finto,/ e farlo giudicar da poi qual vero;/ farsi strada per l'onde alto nocchiero,/ su 'l curvo abete a la

Comunque la scelta di Fontanella, al di là delle ambivalenze personali ed epocali, è inequivoca: spiegazione e conclusione di ogni cosa è la fede. Egli è del tutto estraneo a quella nuova emozione, a quella "nuova forma di stupore, una compostezza vibrante dell'intelletto"[41] che è del nuovo filosofo[42]. Lo prova nel modo più evidente il suo *abbandono* alle meraviglie della natura, abbandono estatico a cui il poeta si affida dopo aver soddisfatto quella esigenza d'ordine che sta al di sotto e al di sopra del suo variopinto e affollato catalogo dei molteplici aspetti della natura, disponendo e quasi imprigionando nell'ordinamento perfetto e rassicurante dei *Nove Cieli* la varietà e la sfuggente mutevolezza del mondo[43].

---

battaglia accinto,/ da cavo bronzo fulminar guerriero,/ e per l'aria volar da gloria spinto;/ ridur l'immense spere in spazio breve,/ a la terra ed al mar donar misura,/ a l'ingegno de l'uomo è cosa lieve./ Potrà col tempo ancor far l'onda dura,/ far ch'agghiacci la fiamma, arda la neve,/ e discepola sua farsi Natura. Cfr. inoltre l'oda *L'eccellenze della mano*, in *Ode*, cit., p. 45: una sorta di rassegna delle scienze umane. Riguardo alla contraddizione che vede convivere, nella civiltà barocca, la paura dell'inaudito e l'entusiasmo per il nuovo, la spregiudicatezza gnoseologica e l'ossequio supino alla tradizione, cfr. A. Battistini, *Introduzione*, cit., pp. 40-41.

[41] E. Raimondi, *La nuova scienza...*, cit., p. 24.

[42] Per il quale vale invece l'assunto epistemologico che "le cose non sono più uno scenario, una cornice, ma i nostri spettatori, i nostri giudici": F. Ponge, cit. in E. Raimondi, *La nuova scienza...*, cit., p. 33.

[43] Che è anche una diffusa esigenza sociale: cfr. G. Morpurgo Tagliabue, *Aristotelismo...*, cit., p. 189.

SERGIO CRISTALDI

GIOACCHINO DA FIORE NEL «PARADISO» DANTESCO

Era forse inevitabile che Dante, e naturalmente il Dante che con la *Commedia* si affaccia al codice profetico-apocalittico[1], fosse coinvolto nel dibattito su Gioacchino da Fiore. Veramente, la dantistica non ha mai sposato l'ipotesi che nella posterità spirituale dell'abate da Fiore, peraltro numerosa e destinata a protrarsi lungamente, magari in virtù di profonde metamorfosi[2], fosse da annoverare anche l'autore del poema sacro[3]. Ma rappresentanti autorevoli della storiografia medievale hanno proposto l'ascrizione di Dante al gioachimismo, o comunque avvalorato la sua prossimità a istanze paligenetiche più o meno afferenti a quella corrente; portando sul terreno della letteratura una sfida culturale tutt'altro che irrilevante, quella di una visione escatologica del cristianesimo, la quale sul «già» privilegia nettamente il «non ancora», scommettendo senz'altro su ciò che è da venire.

---

[1] N. MINEO, *Profetismo e Apocalittica in Dante. Strutture e temi profetico-apocalittici in Dante: dalla "Vita Nuova" alla "Divina Commedia"*, Catania, 1968.

[2] Cfr. H. DE LUBAC, *La posterité spirituelle de Joachim de Flore,* 2 voll., Paris-Namur, 1979-1981, tr. it. *La posterità spirituale di Gioacchino da Fiore*, Milano, 1981-1983.

[3] Per una prima informazione sugli interventi più significativi si vedano A. DONINI, *Appunti per una storia del pensiero di Dante in rapporto al movimento gioachimita,* in «Annual Report of the Dante Society», 1930, pp. 48-69, poi in AA. VV., *Studi in onore di Gabriele Pepe*, Bari, 1970, pp. 373-390; F. RUSSO, *Rassegna gioachimito-dantesca*, in «Miscellanea Francescana», 38 (1938), pp. 65-83; ID., *Bibliografia gioachimita*, Firenze, 1954, Parte IV, *Gioacchino e Dante*, pp. 137-148; ID., *Dante e Gioacchino da Fiore*, in AA. VV., *Dante e l'Italia meridionale*, Firenze, 1966, pp. 217-230; A. FRUGONI, *Gioachino da Fiore,* in *Enciclopedia Dantesca*, III, Roma, 1971, pp. 165-167. Si veda anche la *Bibliografia* che A. TAGLIAPIETRA ha accluso alla sua ripresentazione dell'*Enchiridion super Apocalypsim* (GIOACCHINO DA FIORE, *Sull'Apocalisse,* a c. di A.T., Milano, 1994). Un'agile monografia sull'argomento si deve ad A. PIROMALLI, *Gioacchino da Fiore e Dante,* Ravenna, 1966 (e cfr. anche ID., *Messaggi politici, simboli, profezie nella "Commedia"*, in *Letture classensi*, 16, Ravenna, 1987, pp. 29-50).

Quasi tutti gli studiosi di Gioacchino, del resto, continuano volentieri ad annoverare Dante come uno dei suoi ammiratori — non c'è praticamente opera di rilievo sull'abate da Fiore che si sottragga al rito —, anche se solo di rado vanno oltre la sicurezza di questo luogo comune. In realtà, la stessa ammirazione con cui la *Commedia* menziona Gioacchino, nel giro stretto e pur intenso di una terzina[5], è un segnale opaco, di cui non è agevole decifrare il significato preciso; piuttosto che un facilitante orientamento, il primo problema su cui arrestarsi. Dante fa indubbiamente aggio su un precedente liturgico: nel momento in cui riconosce lo «spirito profetico» di cui l'abate è stato «dotato», egli cita, è ben noto, l'antifona dei Vespri che nei monasteri florensi veniva recitata il 29 maggio, giorno della commemorazione di Gioacchino. Ma si limita a lasciarsi guidare, senza particolari intenzioni, da una formula ufficiale? Si suole ripetere che anche i cronisti dell'epoca, come testimoniano esempi fino alla metà del Duecento, designavano il fondatore dei Florensi con espressioni consimili[6]. Definizioni ormai neutre e per così dire lessicalizzate, di valore puramente denotativo, in grado semplicemente di indicare e non di qualificare? Ma la dote profetica di Gioacchino, quando Dante scrive, non è più universalmente accolta, anzi è oggetto di controversia, come del resto il valore delle sue dottrine.

Gioacchino si era dichiarato un esegeta, estraneo alla «prophetia» come esito immediato di una rivelazione divina, ma non disarmato artefice di una mera «conjectura»: alla comprensione della Scrittura e dei suoi misteri lo avrebbe guidato una «intelligentia [...] in Dei spiritu»[7]. Questa intelli-

---

[5] *Par.*, XII, 139-141. Si citerà da *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a c. di G. PETROCCHI, 4 voll., Milano, 1966.

[6] Questa osservazione risale a H. GRUNDMANN, *Dante und Joachim von Fiore zu Paradiso X-XII*, in «Deutsches Dante-Jahrbuch», 14 (1932), pp. 210-256, poi in D.C. WEST (editor), *Joachim of Fiore in Christian Thought: Essays on the Influence of the Calabrian Prophet*, 2 voll., New York, 1975, II, pp. 328-375, alle pp. 231 e 366-369 (il saggio è quindi rifluito in H.G. , *Ausgewählte Aufsätze*, 3 voll., Stuttgart, 1977, II, pp. 166-210). Grundmann comunque, a differenza di quanti si limitano a reiterare questo particolare punto del suo discorso, era ben consapevole che il dettato dantesco non ignorava affatto la formidabile opposizione levatasi, specie a partire dalla seconda metà del Duecento, contro l'abate calabrese: anche se egli preferiva dimostrarlo passando subito a considerare il più ampio contesto dei canti XI e XII.

[7] Stando alla testimonianza del cronista Ralph di Coggeshall, l'abate da Fiore, in un colloquio svoltosi a Roma con Adamo di Perseigne, che lo interrogava sui suoi pronunciamenti profetici, «respondit se neque prophetiam, neque conjecturam, neque revelationem de his habere; sed Deus — inquit — qui olim dedit prophetis spiritum prophetiae, mihi dedit spiritum intelligentiae ut in Dei spiritu omnia mysteria sacrae scripturae

genza spirituale si vuole autenticata e orientata da una sollecitazione trascendente: nelle sue opere, l'abate asserisce che vere e proprie illuminazioni hanno avviato la sua esegesi, o segnato in essa una svolta risolutiva[8]. Lo svolgimento esegetico intende certo pervenire a conclusioni argomentate, scientificamente suffragate dall'analisi testuale[9]; resta comunque che la propria comprensione del testo biblico ha origine, per Gioacchino, da un impulso e un suggerimento divino. È sotto questo duplice e concordante segno di un'illuminazione che avvia la comprensione delle Scritture e di una ricognizione esegetica originariamente ispirata che Gioacchino pone la sua ricapitolazione storica e in particolare la sua scommessa sul futuro. È un tentativo che si circonda beninteso di cautele, e confessa volentieri la sua incompiutezza: «Nolo videri quod non sum», protesta Gioacchino, ricordando le sue origini di «agricola» dal tempo della giovinezza, ammonendo a non pretendere da lui «quod ab ipsis quoque prophetis exigi ante sua tempora non licebat»:

---

clarissime intelligam, sicut sancti prophetae intellexerunt, qui eam olim in Dei spiritu ediderunt» (J. STEVENSON, *Radulphi de Coggeshall Chronicon Anglicanum*, in *Rerum Britannicarum medii aevi scriptores*, tomo 66, 1875, p. 68). Secondo H. MOTTU, la distinzione qui effettuata tra profezia ed esegesi pone al tempo stesso la seconda come riattualizzazione della prima: «comprendere il testo, per Gioacchino, significa nel contempo ottenerne l'intelligenza con l'illuminazione dello Spirito Santo e discernere i segni dei tempi» (*La manifestation de l'Esprit selon Joachim de Fiore*, Neuchatel-Paris, 1977, tr. it. *La manifestazione dello Spirito secondo Gioacchino da Fiore*, Casale Monferrato, 1983, p. 22).

[8] Lo *Psalterium decem cordarum*, dedicato al mistero della Trinità, muoverebbe da una visione ricevuta a Pentecoste, che lo stesso Gioacchino rievoca nell'introduzione: «Nec mora occurrit animo modo forma psalterii decachordi, et in ipsa tam lucidum et apertum sacre mysterium Trinitatis, ut protinus compellerer clamare: Quis Deus magnus sicut Deus noster?» (*Psalterium decem cordarum*, Venetiis, 1527, f. 227v). A una «revelatio» viene analogamente attribuita l'intuizione del senso profondo dell'Apocalisse e insieme della concordia dei due testamenti (*Expositio in Apocalipsim*, Venetiis, 1527, f. 39 r-v). In quest'ultimo caso, l'esperienza visionaria è collocata dopo l'avvio di un complesso impegno ermeneutico, che comprendeva oltre l'*Expositio* anche il *Liber Concordiae Novi ac Veteris Testamenti*. Gioacchino si pone come chi voglia tradurre in termini di analisi testuale e ricostruzione storiografica i dati seminali dell'illuminazione: misticismo e competenza storico-ermeneutica «are fused together and this gives a peculiar quality to his work, at once spiritual and exalted and, on the other hand, concrete, framed by earthly events» (M. REEVES, *The Influence of Prophecy in the Later Middle Ages: A Study in Joachimism*, Oxford, 1969, p. 21).

[9] Gioacchino assicura di poter offrire la sua visione storica «sermone rustico et impolito, certis tamen et necessariis [...] documentis» (*Expositio in Apocalipsim*, f. 2r). E cfr. H. DE LUBAC, *Exégèse médievale*, III, Paris, 1961, p. 461.

> Quia et ipsi ex parte videbant et ex parte prophetabant et nos adhuc ex parte videmus, et hoc ipsum per speculum in enigmate, et siquidem ipsam partem visionis pro tempore grandescere oportuerit. Aliud est enim videre multa, aliud omnia. Aliter videtur civitas, cum adhuc per viam tam longius distat; aliter cum venitur ad ianuam; aliter cum pergitur intus. Nos igitur qui ad ianuam sumus, multa quidem loqui possumus, que aliquando ex toto vel ex parte latebant: sed non sicut hi qui erunt intus et oculo ad oculum videbunt[10].

Bisogna intendersi, però, sul senso di queste avvertenze, fare i conti fino in fondo con la strategia enunciativa di Gioacchino, che suggerisce piuttosto che asseverare apertamente, affida ad un'immagine il punto decisivo di un'argomentazione, non si sofferma a svolgere le inevitabili conseguenze di un principio o le evidenti implicazioni di un accostamento. Il richiamo ai profeti dell'Antico Testamento parrebbe qui mirato a ribadire il conclamato ridimensionamento del proprio ruolo: come si può esigere dall'esegeta moderno ciò che nemmeno a loro si chiedeva? Gioacchino, del resto, evita di riferire anche a sé il verbo «prophetare», rimarca che non solo vede in parte, come già i profeti, ma inoltre «per speculum et in enigmate». Ma cosa egli scorge parzialmente, anzi «*adhuc* ex parte», di quale verità non ancora posseduta attende la manifestazione? Non si tratta ovviamente di dettagli: l'immagine del viaggio suggerisce un processo del vedere, l'incremento conoscitivo frutto di una evoluzione storica; in gioco allora è non la singola insorgenza evenemenziale, sorpresa e catturata da una intuizione felice ma irrelata, bensì il senso assoluto e totale, gradualmente approfondito nel corso di uno sviluppo. Rispetto al punto d'arrivo, la posizione dell'osservatore attuale è senza dubbio avvantaggiata; ciò di per sé non comporta automaticamente un ribaltamento dei rapporti di rango con le figure profetiche veterotestamentarie, e potrebbe a prima vista rientrare nella comune consapevolezza che il cristianesimo è l'attuazione delle promesse, la rivelazione di quanto era precedentemente dato attraverso prefigurazioni e simboli, rivelazione di cui solo adesso è possibile godere. Sennonché, Gioacchino insinua che siamo ancora al di qua del compimento, del possesso pieno: il cammino è sì ad una fase avanzata, ma la città non ancora raggiunta. Ora, contrariamente a quanto si sarebbe indotti a pensare dalla ripresa delle espressioni paoline sulla celeste contemplazione «facie ad faciem», questa città dove si contemplerà «oculo ad oculum» non è la patria ultraterrena. Gioacchino annuncia del resto: «ad ianua sumus», allude ad

---

[10] *Expositio in Apocalipsim*, f. 175r.

un'imminenza storica. È della terza età che intende parlare, dell'inedito tempo dello Spirito che egli considera appunto prossimo. Ma così l'abate da Fiore lega indissolubilmente il suo ruolo all'annuncio di quella nuova fase, ove l'economia instaurata da Cristo è condotta radicalmente oltre i suoi termini attuali, se non sostanzialmente superata. Nel confronto con i profeti, allora, si annida uno dei suoi più eversivi principi, quello che pone il passaggio alla terza età come analogo al passaggio dalla prima (del Padre e dell'Antico Testamento) alla seconda (del Figlio e del Nuovo Testamento): Gioacchino è colui che dall'interno dell'epoca del Figlio ne intravede una diversa e più alta, come già i profeti veterotestamentari avevano presagito l'avvento di Cristo e il salto di qualità in esso inscritto. Non che voglia mettersi così, quanto alla sua personale statura spirituale, allo stesso livello dei profeti: egli non trascrive una rivelazione, bensì lavora sulle Scritture, anche se ultimamente guidato da Dio. Semmai, è anche lui un uomo di frontiera, che guarda oltre il tempo in cui vive. Nessuna autoesaltazione insomma; ma se il testimone, con assoluta sincerità, evita di porre l'accento sulla propria persona, è altresì consapevole del valore della testimonianza che reca. Nell'oggettivo contenuto, il suo messaggio possiede anzi una apertura assolutamente inedita, poiché appartiene ad una frontiera più avanzata; esso, difatti, addita un oltre rispetto a Cristo. È la sua posizione nel tempo, il suo trovarsi ormai «ad ianuam», e non un particolare merito o privilegio individuale, a mettere Gioacchino in condizione di realizzare una più nitida messa a fuoco: in questo passo, egli fa appello soprattutto a questa maturazione storica, trae da essa le sue credenziali, mentre non ritiene di insistere sulle rivelazioni di cui sarebbe stato gratificato; in ogni caso, gli è ormai consentito esporre molte cose «quae aliquando ex toto vel ex parte latebant». Con superiore aderenza conosceranno i protagonisti dell'epoca a venire, i quali saranno ormai «intus», e non più solo sulla soglia: è soprattutto rispetto a loro che l'abate sta ammettendo i propri limiti. Anche a questo riguardo, Gioacchino è del tutto sincero, solo che la sua è ben altro che una professione di privata umiltà: egli non confessa genericamente che la sua conoscenza è lacunosa, avverte piuttosto che essa è liminare, che non è ancora giunta la *nova aetas*; quella inaudita congiuntura che secondo l'abate da Fiore si caratterizza per l'insegnamento diretto dello Spirito, l'ostensione immediata dei misteri, la cessazione della predicazione, dei libri, dei segni[11]. Nel momento in cui respinge con tutte le sue

[11] «Tamdiu enim necessarium est amplecti figuras istas quamdiu videmus per speculum et in enigmate. Et scire non possumus sicut est illam veritatem quam significan-

forze una impossibile immagine di sé, il postillatore scrupoloso delle Scritture vuol dirci che non si ritiene un uomo dell'età dello Spirito e della visione faccia a faccia; ciò non toglie che consideri precisamente sua missione indicarla.

La reputazione profetica di Gioacchino si era immediatamente e ampiamente diffusa; ma in un primo momento in una accezione semplificata che, ignara così delle sue basi ermeneutiche come della concezione della storia, ne faceva genericamente un veggente e in particolare l'annunciatore della prossima comparsa dell'Anticristo[12]. È in seno agli Ordini Mendicanti che invece si fa strada, intorno alla metà del Duecento, un diverso approccio, interessato a ravvisare nell'abate da Fiore il vaticinatore di Francesco e Domenico; offrono spunti e indizi non solo le opere autentiche, ma anche i non pochi apocrifi, alcuni dei quali peraltro di presumibile matrice francescana. L'appello a Gioacchino esprime l'esigenza, precocemente sentita soprattutto dai Minori, di un'autocoscienza del proprio ruolo nella storia della salvezza[13]; in alcune formulazioni comunque, come quella di Alessandro di Brema, ci si arresta alla delineazione di una perfetta epoca terminale di pace e contemplazione, di cui i due ordini sarebbero promotori[14]. Decisamente più in là si spingono i francescani rigoristi o Spirituali che, ora con avventate fughe in avanti decise a consumare una piena identificazione, ora con più cauto equilibrio scandito da rettifiche e da distinguo, sono vi-

---

tista. Cum autem venerit Spiritus veritatis et docebit vos omnem veritatem, quid nobis ulterius de figuris? Sicut enim evacuata est observatio agni paschalis in observatione corporis Christi, ita in clarificatione Spiritus sancti cessabit observatio figure, ut non sequantur ultra homines figuras, sed ipsam simplicissimam veritatem» (*Liber Concordiae Novi ac Veteris Testamenti*, V, 74, Venetiis, 1519, f. 103r).

[12] Questa ricezione di Gioacchino, che ne rappresenta una radicale incomprensione, è dominante per tutta la prima metà del Duecento: cfr. M. BLOOMFIELD & M. REEVES, *The Penetration of Joachimism into Northen Europe*, in «Speculum», XLIII (1954), pp. 772-793; poi in D.C. WEST, *Joachim of Fiore* cit., I, pp. 107-128. Si tratta di una riduzione all'atteggiamento escatologico tradizionale, dominato dall'attesa della fine dei tempi, e dell'Anticristo come segno di questa fine; per l'abate calabrese, invece, quella manifestazione demoniaca precede l'epoca dello Spirito, assunto che lo costringe a postulare un duplice Anticristo, all'ingresso e alla chiusura della terza età (cfr. R. LERNER, *Antichrists and Antichrist in Joachim of Fiore*, in «Speculum», 60 (1985), pp. 553-570).

[13] Basti qui il rimando a D. BERG, *L'impero degli Svevi e il gioachimismo francescano*, in O. CAPITANI & J. MIETHKE, *L'attesa della fine dei tempi nel Medioevo*, Bologna, 1990, pp. 133-167.

[14] Cfr. ALEXANDER MINORITA, *Expositio in Apocalypsim*, ed. A. WACHTEL, Weimar, 1955.

vamente interessati alle precipue coordinate storiche gioachimite.

Questa varia fortuna è però attraversata dalle condanne ufficiali; e più ancora di quella del Concilio Laterano IV (1215), circoscritta alla sola dottrina trinitaria, riesce compromettente la successiva inflitta dal pontefice Alessandro IV, il quale nel 1255, pur senza nominare direttamente Gioacchino o le sue opere, prende di mira la stessa visione storica, censurandone una versione estremistica elaborata appunto in ambito francescano. Matura inoltre la reazione della Scolastica. Nel *Commento alle Sentenze*, del 1256, Tommaso d'Aquino denuncia il parallelo tra Antico Testamento e storia della Chiesa, che è appunto il procedimento della gioachimita *Concordia Novi ac Veteris Testamenti*, la presunta base scientifica delle aperture sul futuro. È vero: mentre dichiara che alcune predizioni di Gioacchino risultano senz'altro fallaci, egli ammette che altre sono invece veridiche. Questa concessione non deve essere comunque sopravvalutata: Tommaso non ha ancora affrontato la teologia della storia gioachimita, che nel 1268 (o 1269) vaglierà e sottoporrà a radicale demolizione nella *Summa theologiae*[15]; semmai è da credersi che nel *Commento* voglia mantenere una cauta apertura verso le ben divulgate predizioni relative a Francesco e a Domenico, non stimando opportuno, in un frangente in cui i due Ordini Mendicanti subiscono una violenta offensiva a opera dei maestri secolari della Sorbona, rinunciare del tutto a un argomento promozionale[16]. Ma è significativa la restituzione dei pronostici ad una scaturigine meramente umana: appellandosi alla lucida diagnosi di Agostino su quanti si impegnano in ingegnose supposizioni, ma in realtà «non prophetico spiritu, sed coniectura mentis humanae» (*De civitate Dei*, XVIII, 52), l'Aquinate declassa anche i vaticini di Gioacchino a «conjecturae», fallibili appunto, e anche quando effettivamente confermate, prive di qualsiasi ascendenza soprannaturale[17].

L'attendibilità di Gioacchino viene ulteriormente danneggiata, almeno in cerchie meno sofisticate, tendenti ad appiattirne la complessità in facili parole d'ordine, dallo scadere del 1260, l'anno gioachimita, il termine che

---

[15] *Summa theologiae*, I-II^{ae}, q. 106, a 1. E cfr. H. DE LUBAC, *La posterità* cit., I, pp. 181 sgg.

[16] È l'opinione di B. McGINN, *The Abbot and the Doctors: Scholastic Reactions to the Radical Eschatology of Joachim of Fiore*, in «Church History», XL (1971), pp. 30-47, poi in D.C. WEST (editor), *Joachim of Fiore* cit., II, pp. 453-471, a p. 459.

[17] «Et similiter videtur esse de dictis Abbatis Joachim, qui per tales conjecturas de futuris aliqua vera praedixit, et in aliquibus deceptus fuit» (*Scriptum super librum Sententiarum Magistri Petri Lombardi*, d. 43, q. 1, a. 3, quaestiuncula 4, sol. II, ad 3).

si pensava l'abate avesse fissato per l'ingresso della età nuova[18]. La delusione serpeggiante fra i seguaci italiani è sintetizzata, con la consueta immediatezza, dal minorita Salimbene da Parma: «sed postquam [...] annus MCCLXL est elapsus dimisi totaliter istam doctrina et dispono non credere nisi que videro»[19]. Non mancano comunque apologeti di rango, che sono poi i *leader* del maturo rigorismo francescano, Pietro di Giovanni Olivi e Ubertino da Casale. La loro replica è fondata su una distinzione fra illuminazione divina e collaborazione umana: è possibile così mantenere il carattere ispirato di una dottrina e al tempo stesso ammettere approssimazioni e disguidi di dettaglio, regolare e arricchire le periodizzazioni; non solo del resto per contrastare gli oppositori, ma altresì per assestare stabilmente entro la cornice apprestata da Gioacchino, e con ben altro metodo da quello frettolosamente volto alla scorciatoia dell'apocrifo, i fenomeni verificatisi in un intensissimo corso storico, in primo luogo, certo, l'avvento di Francesco e Domenico, ma ormai anche gli esiti più recenti e talora tormentati del francescanesimo e del suo complesso rapporto con la Chiesa. È Pietro di Giovanni Olivi a formulare questa linea, in un passo della *Lectura super Ysaiam* che sarà bene considerare per intero:

> Et hoc modo Ioachim in libro Concordie et in expositione Apocalipsis dicit se subito accepisse totam concordiam veteris et novi testamenti quantum ad quasdam generales regulas ex quibus ipse postmodum aliqua quasi argumentando deducti et ut sibi videtur aliquando sic quod ex hoc extimat habere certam intelligentiam conclusionis sic deducte, aliquando vero nonnisi probabilem coniecturam in qua plerumque potuit falli. Et est simile in naturali lumine intellectus nobis ab initio nostre conditionis incerto per illud enim sine aliqua argumentatione apprehendimus et scimus prima principia et deinde aliquas conclusiones necessario inferimus per illa aliquas vero solum probabiliter et in hiis plerumque fallimur. Non tamen ex hoc sequitur quod lumen illud non sit a Deo aut quod in se sit falsum. Quod signanter dico quia quidam ex hoc voluerunt concludere quod tota intelligentia Ioachim fuerit a diabolo vel coniectura spiritus humani quia in quibusdam particularibus loquitur opinabiliter et forte aliquando fallibiliter[20].

---

[18] In realtà, Gioacchino aveva segnalato una transizione piuttosto che un brusco salto, tanto è vero che l'indicazione dell'anno di accesso all'età nuova è soggetta nelle sue opere a variazioni e al 1260 è sostituito talvolta il 1200: cfr. H. GRUNDMANN, *Studien über Joachim von Floris*, Stuttgart, 1975 (1ª ediz. Leipzig-Berlin, 1927), tr. it. *Studi su Gioacchino da Fiore*, Genova, 1989, pp. 70-71).

[19] FRA SALIMBENE, *Cronica*, ed. crit. a c. di G. SCALIA , 2 voll., Bari, 1966.

[20] PIETRO DI GIOVANNI OLIVI, *Lectura super Ysaiam,* cap. I, Ms pat. 1540 ff.

Si badi: Olivi non sta affatto esprimendo una presa di distanza, né tanto meno sta sposando, come è disposto a credere qualche interprete, le obiezioni di Tommaso. Il maestro francescano riconosce bensì in Gioacchino la presenza della congettura, in quanto tale opinabile e fallibile; ma si guarda bene dal ricondurre ad essa l'intero edificio di una dottrina che egli continua a stimare divinamente fondato. È che all'originaria ispirazione proveniente da Dio, ma limitata a principi generali, l'illuminato deve corrispondere con un lavoro deduttivo, dal quale discendono applicazioni certe e applicazioni solo congetturali. Gli stessi eventuali errori di Gioacchino, perciò, non smentiscono la realtà dell'illuminazione trascendente, ed è conclusione esattamente opposta a quella di Tommaso, per il quale anche i veri anticipati dall'abate non sono che congetture riuscite. Olivi del resto, nella chiusa di questa attrezzata, sagace e tutt'altro che distaccata difesa, colpisce polemicamente proprio un verdetto corrispondente a quello tomistico, oltre che la più violenta insinuazione di una collusione col maligno. Di più: egli precisa che Gioacchino stesso ha posto determinate deduzioni ritenendole semplicemente probabili, e lo confermerà nella *Lectura super Apocalipsim*, a proposito della delicata questione del 1260: «super quo et consimilibus» l'abate calabrese si è pronunciato «non assertorie sed opinative».

Il teologo francescano, beninteso, è assai sensibile alla prospettiva della terza età, anche se, a salvaguardare la continuità dell'economia neotestamentaria, inscrive tale età nello schema dei sette stati della Chiesa, in cui essa viene a coincidere col sesto e settimo[21], e soprattutto la riformula radicalmente quale «clarificatio vitae Christi» e regno della perfezione evangelica, della quale è privilegiato contrassegno la povertà di Cristo e dei suoi autentici imitatori. Olivi ad ogni modo non rinuncia a parlare di tre periodi del mondo, insiste sulla superiorità del terzo, e ne descrive l'esito finale in

---

15d-16a, citato in R. MANSELLI, *La «Lectura super Apocalipsim» di Pietro di Giovanni Olivi. Ricerche sull'escatologismo medievale*, Roma, 1955, p. 163.

[21] Nello stesso Gioacchino da Fiore è ben visibile uno schema binario, che allinea sette fasi del Vecchio Testamento e sette della vicenda della Chiesa. Lo ha evidenziato M. REEVES, a partire dall'intervento, in collaborazione con B. HIRSCH-REICH, *The Seven Seals in the Writings of Joachim of Fiore*, in «Recherches de théologie ancienne et médiévale», 21 (1954), pp. 211-247. Le ultime due fasi della Chiesa corrispondono appunto alla manifestazione dello Spirito in una quiete contemplativa e "sabbatica" che precede la fine della storia. Tuttavia su questa «serie dei due» prevale nettamente quella «dei tre», ove l'età dello Spirito si affianca, oltrepassandole, a quelle del Padre e del Figlio. E si vedano gli opportuni rilievi di G.L. POTESTA', *Storia ed escatologia in Ubertino da Casale*, Milano, 1980, pp. 76-77.

termini di pace contemplativa, esperienza diretta delle verità divine grazie all'azione dello Spirito, fine della mediazione di parole e libri[22]. È in questo quadro che si profila la sua rivendicazione del profetismo di Gioacchino, come pure la riflessione sul passaggio all'età nuova. Olivi, a riguardo, richiama anche la necessità di tener conto della sovrapposizione («concurrentia») tra le epoche storiche, sorretto da una attenta coscienza della logica sottesa alla periodizzazione di Gioacchino, il quale pensava in effetti a fasi nascenti l'una dall'altra, e perciò per un certo tratto compresenti. Questa coscienza giova peraltro non solo a giustificare l'abate da Fiore, ma ad avviare una rilettura storica in grado di render conto del fenomeno vistosamente innovativo rappresentato già agli esordi del Duecento da san Francesco, e insieme di una situazione della gerarchia ecclesiastica e del papato, e da un certo momento in poi della stessa maggioranza dell'Ordine minoritico, che agli occhi di Olivi, come poi di Ubertino, ne costituisce la clamorosa contraddizione. La fondazione della terza età può venire allora indicata nell'apparizione del santo di Assisi, che però è propriamente colta come l'esordio di una lunga transizione, segnata da ulteriori inizi del nuovo, e al tempo stesso da ripetute controffensive del vecchio, sopravvivente nei cristiani corrotti[23]. Adeguatamente compreso, il gioachimismo resta dunque riferimento teologico capitale per la comprensione storica di Francesco e

---

[22] *Lectura super Apocalipsim*, ed W. LEWIS, Tübigen, 1972, pro manuscripto, p. 512 su Gioacchino e il 1260; pp. 230-231 e 978-979 sul terzo stato del mondo. La questione del gioachimismo dell'Olivi, di cui si è potuta qui dare solo una fugace allusione, è invero complessa e dibattuta. Un forte ridimensionamento ne ha operato R. MANSELLI, a partire da *La "Lectura super Apocalipsim"* cit. In questa direzione cfr., fra gli altri, E. PASZTOR, *Giovanni XXII e il gioachimismo di Pietro di Giovanni Olivi*, in «Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano», 82 (1970), pp. 81-111; e il fine intervento di P. VIAN, *Dalla gioia dello Spirito alla prova della Chiesa. Il "tertius generalis status mundi" nella "Lectura super Apocalipsim" di Pietro di Giovanni Olivi*, in A. CROCCO (a cura di), *L'età dello Spirito e la fine dei tempi in Gioacchino da Fiore e nel gioachimismo medievale*, «Atti del II congresso internazionale di studi gioachimiti», 2 voll., S. Giovanni in Fiore, 1986, pp. 167-215. Diversamente rivolti a segnalare con lucidità le permanenze gioachimite, pur profondamente mutate di segno in un contesto che è sostanzialmente cristocentrico, sono M. REEVES, *The Influence of Prophecy* cit., pp. 194-197; G.L. POTESTA', *Storia ed escatologia* cit., pp. 80 sgg.; D. BURR, *Olivi Peaceable Kingdom*, Philadelphia, 1993, pp. 79-82.

[23] Cfr. rispettivamente PIETRO DI GIOVANNI OLIVI, *Lectura super Apocalipsim*, pp., 394-396, nonché, 654-657; UBERTINUS DE CASALI, *Arbor vitae crucifixae Iesu*, Venetiis, 1485, ripr. anast. a c. di CH.T. DAVIS, Torino, 1961, V, viii, 460 ab.

dei suoi. In fondo, il movente originario di Olivi e Ubertino è soprattutto questo, sebbene l'eredità di Francesco sia da essi sostanzialmente identificata con la fazione rigorista dell'Ordine; e non v'ha dubbio che sia la loro sensibilità francescana a piegare il gioachimismo ad un'ottica evangelica che originariamente non era la sua. È anche vero che l'evangelismo rimane a sua volta contagiato da un escatologismo che insinua tra passato e futuro della Chiesa una preoccupante cesura. Pervenuti a Gioacchino, i due grandi interpreti francescani, per quanto si sforzino di attrarlo in un diverso orizzonte, continuano ad ammirarlo proprio quale assertore di questo inaudito salto di qualità: «vir illuminatus et sanctus» ribadisce Ubertino da Casale, «spiritualissime illustratus» all'intelligenza delle ultime tappe della Chiesa, e cioè del «tertius status principalis seculi»[24].

Sarebbe però grave imprudenza decretare a questo punto che Dante nel *Paradiso* conceda senz'altro credito alla tradizione teologica gioachimita. Questi precedenti fanno solo intravedere delle eventualità, di cui si dovrà controllare, con la dovuta cautela, l'effettiva pertinenza al testo dantesco; il quadro pazientemente riesumato non è che un ulteriore incentivo a un'indagine a cui ha offerto prospettive e non punti fermi, e resta provvisoriamente sospeso, in attesa di elementi risolutivi. Vero è che non riesce agevole, intanto, stabilire esattamente quale nozione il poeta abbia avuto del gioachimismo. A tutt'oggi, non è stata rinvenuta, nella produzione dantesca, nessuna eco puntuale delle grandi opere teoriche del calabrese[25]. Un contatto apparentemente suggestivo è stato accreditato sulla base di un singolare complesso di immagini miniate appartenente al *corpus* gioachimita, il *Liber figurarum* rintracciato da Leone Tondelli nel 1936, in un codice di Reggio Emilia[26]. Ma le supposte analogie con figurazioni o scene della

---

[24] *Arbor vitae*, V, i, 417b-418a. Esclude invece che vi sia in Ubertino l'ipotesi di un superamento finale della gerarchia ecclesiastica discendente dagli Apostoli, nonché della mediazione dei segni M. DAMIATA, *Pietà e storia nell'"Arbor vitae" di Ubertino da Casale*, Firenze, 1988, pp. 86-87, 106, 114-115.

[25] Ne prendeva atto A. FRUGONI, *Gioachino da Fiore* cit., p. 167; e non si può che ribadirlo. Non risulta convincente F. ERMINI, *Il «Psalterium decem cordarum» di Gioacchino da Fiore e il simbolismo del Paradiso dantesco*, Roma, 1909, ora in F.E., *Medio Evo Latino. Studi e ricerche,* Modena, 1938, pp. 319-323. Un più recente sondaggio è quello di M. REEVES, *The Third Age: Dante's Debt to Gioacchino da Fiore*, in A. CROCCO (a cura di), *L'Età dello Spirito e la fine dei tempi* cit., pp., 127-139; secondo la studiosa, un passo della *Concordia Novi ac Veteris Testamenti* potrebbe aver ispirato il «cinquecento diece e cinque» dantesco, ma l'argomentazione proposta necessiterebbe un ulteriore corredo di prove.

[26] L'annuncio della scoperta avveniva in una conferenza all'Arcadia in Roma, di cui

Commedia sono ben lungi dal riuscire convincenti, e peraltro lo stesso Tondelli pensava ad una ricezione dantesca limitata per lo più alla sola esteriorità, alla mera superficie delle tavole del *Liber*, senza che l'uso dei significanti figurativi comportasse compromissione con i significati teologici. Dante però era al corrente delle idee degli Spirituali; e se è improbabile che sia stato fra gli ascoltatori delle lezioni fiorentine di Olivi, durante l'insegnamento del maestro francescano nello studio di Santa Croce (1287-89)[27], ha tuttavia intrattenuto rapporti con la cerchia oliviana di Toscana, forse con lo stesso Ubertino, che ne era la personalità più ragguardevole[28]; in ogni caso, di Ubertino egli leggeva l'*Arbor vitae*, onde poteva ricavare una immagine del pensiero dell'abate da Fiore, per quanto fortemente mediata[29].

Poiché adesso è in gioco il giudizio emesso apertamente da Dante, o meglio Gioacchino in quanto personaggio dantesco, quel che dobbiamo appurare è comunque il ruolo che questo personaggio ricopre nell'organismo del poema. Si sa che ogni figura della *Commedia* è una identità storica implicata non nella varietà dei suoi aspetti ma in un significato esemplare, che è poi il significato che il poeta decide di assegnarle, in genere giustificato storicamente, benché con assestamenti e talora alterazioni più o meno notevoli. Lo scarto che si verifica tra presupposto storico e rievocazione testuale non è semplicemente dovuto ai limiti dell'informazione posseduta dall'autore, bensì al carattere necessariamente sintetico della restituzione esemplare, dove deve imporsi un unico tratto, ed inoltre alla libertà poetica dai referenti, mai strettamente vincolanti, anche quando è la storia a essere chiamata in causa dalla poesia. Il testo letterario, forse più che ogni altro, lascia trapelare solo in parte la coscienza che il suo responsabile ha dei fenomeni empirici coinvolti. Ma la fisionomia che essi assumono nell'organismo testuale è normalmente ben visibile.

Nel momento in cui colloca l'abate da Fiore tra i beati, Dante non atte-

---

dava conto «L'Osservatore Romano», 31 genn. 1937. Cfr. quindi L. TONDELLI, *Il libro delle figure dell'abate Gioachino da Fiore*, Torino, [1940], 1953² (la seconda edizione si avvale della collaborazione di M. REEVES e B. HIRSCH-REICH, che avevano frattanto rinvenuto un codice oxoniense affine a quello reggiano).

[27] Dante inizia a frequentare le «scuole de li religiosi» non prima del 1290: cfr. *Convivio*, II, ii, 1-5; xii, 1-9 (si fa riferimento all'edizione a cura di C. VASOLI e D. DE ROBERTIS, Milano-Napoli, 1988).

[28] Cfr. R. MANSELLI, *Dante e l'"Ecclesia Spiritualis"* cit., p. 122.

[29] Cfr. E. GILSON, *Dante et la philosophie*, Paris, 1952², tr. it. *Dante e la filosofia*, Milano, 1987, p. 243.

sta semplicemente la bontà di una vita[30]: ammettendolo nel cielo del sole, come uno degli spiriti sapienti, egli riconosce la legittimità e anche la rilevanza di una posizione culturale, a cui è fatto spazio accanto alle espressioni più cospicue del pensiero cristiano medievale. È lasciata però in ombra la concezione della Trinità, che il Concilio Lateranense aveva rigettato come triteista; Pietro Lombardo, la cui dottrina dell'unica sostanza delle persone divine quel Concilio aveva difeso dagli attacchi di Gioacchino, è anch'egli nel cielo del sole, ma fra gli spiriti della prima corona[31], laddove Gioacchino appartiene alla seconda: nessuna relazione è suggerita tra i due. Si può anche ricordare che l'*Arbor* non trascrive le tesi trinitarie dell'abate calabrese, a cui allude solo indirettamente e nel momento in cui si preoccupa di prendere le distanze da ogni separazione delle persone divine[32]. Sulla polemica di Gioacchino con Pietro Lombardo e il pronunciamento del Concilio Lateranense erano invece tornati, rimarcando l'unità dell'essenza divina, Tommaso, Bonaventura, lo stesso Olivi. E forse vi si riferiva anche l'antifona dei florensi, sia pure con un suo speciale intento apologetico, se è vero che dichiarando l'abate «errore procul haeretico» essa voleva replicare ai sospetti addensati da quella prima condanna[33]. In ogni caso, Dante, che si muove sulla falsariga di quell'antifona, conserva esclusivamente la qualifica dello «spirito profetico».

Se a essere annoverato è solo il teologo della storia, lo è con considerazione non indifferente. La rievocazione dell'attività terrena è qui strettamente connessa — come di solito nel poema sacro, ma non sempre e non necessariamente, nemmeno nei canti del sole — alla specifica collocazione ultraterrena: non si ricorda insomma che Gioacchino è stato profeta, si specifica che, insieme a quanti hanno meritato il quarto cielo illustrando il sapere cristiano, è beato in virtù del suo profetismo. Ma quali aspetti ne sono effettivamente implicati? Poco prima dell'abate da Fiore, il canto XII annovera «Natàn profeta»[34]. La presenza nel cielo del sole di una figura dell'Antico Testamento si deve ritenere eccezionale: a esser precisi, l'unico al-

---

[30] Non si può, su questo punto, seguire M. BARBI, *Il Veltro, il DXV e il gioachinismo francescano*, in «Studi danteschi», XVIII (1934), pp. 209-211, poi in M.B., *Con Dante e i suoi interpreti. Saggio per un nuovo commento della «Divina Commedia»*, Firenze, 1941, pp. 299-303, a p. 302.

[31] Cfr. *Par.*, X, 106-108.

[32] *Arbor vitae*, V, i, 413b-414a.

[33] Cfr. M. BLOOMFIELD & M. REEVES, *The Penetration of Joachim into Northen Europe* cit., p. 129.

[34] *Par.*, XII, 136.

tro caso è quello di Salomone, la cui menzione era quasi d'obbligo per la conclamata eccellenza sapienziale, sulla quale del resto il canto XIII si sofferma ampiamente, discutendone ambito e limiti. A prima vista, Natan è molto meno giustificato; è possibile che Dante, dopo aver evocato Salomone nella prima corona, intendesse inserire anche nella seconda un sapiente ebreo, e si indirizzasse allora a chi era strettamente legato al grande re di Israele[35]. Certo, Natan illumina Gioacchino, che con lui, e con lui solo, si trova a condividere il titolo di profeta: la virtù profetica del primo, fissata e consacrata dalla Scrittura, autentica quella del secondo[36]. Solo che Natan è nella Bibbia impegnato in una duplice funzione. Anzitutto, egli predice a Davide il consolidarsi del regno per opera del figlio Salomone[37]; ora, il potere regale di David e Salomone era nel medioevo recepito come adombramento della regalità di Cristo. Si vorrà per questo credere che il parallelismo fra Natan e Gioacchino richiami la convinzione dell'abate di anticipare, come già per il loro tempo i profeti dell'Antico Testamento, una economia religiosa alternativa a quella vigente? Ciò equivarrebbe non appena ad una restituzione corretta bensì ad una assunzione forte di Gioacchino, dai preoccupanti risvolti ideologici. Sennonché, una ipotesi siffatta è troppo grave per esser giustificata da un indizio tanto fragile; né la terza corona di luci, che si aggiunge quale «vero sfavillar del santo Spiro»[38], può adombrare la terza età, perché le prime due corone non risultano affatto espressione rispettivamente dell'antica e della nuova alleanza. Conviene allora rivolgersi all'altro ruolo di Natan, il quale redarguisce Davide per le colpe commesse nonostante la predilezione mostratagli da Dio[39]. A tale rimprovero, è stato detto, Dante accosta quello rivolto da Gioacchino agli ecclesiastici corrotti; il poeta sarebbe in questo caso interessato al profetismo come esercizio di un discernimento e di un giudizio morale che denuncia i comportamenti deviati, specie quando abbiano diffusione e rilevanza sociale. L'ipotesi è stavolta minimale, e implicherebbe una fedeltà assai minore alla fisionomia storica dell'abate, il cui tratto distintivo non è certo la requisito-

---

[35] Esula dagli scopi presenti considerare l'eventuale associazione Natan-Dante, che è stata proposta da G.R. SAROLLI, *Prolegomena alla Divina Commedia*, Firenze, 1971. Si vedano, comunque, a riguardo anche le osservazioni di N. MINEO, *Profetismo* cit., pp. 177-178.

[36] Cfr. P. RENUCCI, *Dante et les Mythes du Millenium*, in «Revue des études italiennes», n. s., XI (1965), pp. 393-421, a p. 402.

[37] II Samuele, VII, 1-17.

[38] *Par.*, XIV, 70-78.

[39] II *Samuele*, XII, 1-14.

ria contro il clero del suo tempo; egli è bensì impegnato a stigmatizzare i religiosi traviati, si tratti di sacerdoti o di vescovi, di monaci o di abati[40], ma non diversamente dai più illustri rappresentanti della spiritualità monastica, presso i quali si trovano toni anche più accesi, e d'altra parte intrattiene ottimi rapporti con i pontefici, a cui chiede l'approvazione per le proprie opere, ricevendone esortazione a portare a compimento la progettata intrapresa esegetica: un Gioacchino anticuriale non esiste, e qualunque cosa egli abbia pensato della comunità ecclesiastica del futuro, la convinzione di vivere ancora entro la seconda età ne faceva uno scrupoloso assertore delle forme vigenti della vita religiosa, a cominciare dalla sincera e incondizionata sottomissione alla sede romana. Se Dante gli ha fatto effettivamente esprimere una forte censura morale alla Chiesa, ha enfatizzato spunti non così rilevati, facendo scendere al tempo stesso una sordina sul nucleo ben diversamente eversivo della immagine della storia. Ora, il canto XII offre immediatamente una conferma: Bonaventura da Bagnoregio, il portavoce appunto della seconda corona, compare come colui che «ne' grandi offici», e cioè gli uffici ecclesiastici (il santo era stato generale dell'Ordine e cardinale), ha sempre evitato la «sinistra cura»[41]. Proprio il nesso che Dante pone tra Bonaventura e Gioacchino ci costringe tuttavia a non arrestarci su questa diagnosi. È un nesso infatti, non è possibile dimenticarlo, che fa da *pendant* a quello precedente tra Tommaso d'Aquino e Sigieri di Brabante: uno studiatissimo gioco di parallelismi (i canti del cielo del sole sono interamente all'insegna di una retorica del parallelismo) chiude la prima corona di anime e il canto X con Sigieri, la seconda corona e il canto XII con Gioacchino, e i due si trovano a fianco del portavoce della propria ghirlanda luminosa, rispettivamente appunto il dottore angelico e il dottore serafico. È allora evidente che Dante ha richiamato, sublimandolo nella comunione celeste, un doppio scontro, fra l'Aquinate e Sigieri da un lato, e dall'altro tra Bonaventura e i seguaci dell'abate da Fiore, in seguito allo scandalo suscitato a metà '200 dal primo eclatante insorgere del gioachimismo francescano.

Conviene tornare con maggiori dettagli su quest'ultimo episodio, che segna l'esplosione della sfida gioachimita nel cuore della cultura europea, e la prima manifestazione clamorosa del peso da essa assunto all'interno dell'Ordine francescano. Protagonista è un Gerardo da Borgo san Donnino,

---

[40] Cfr. ad esempio *Expositio*, f. 200v; *Tractatus super quatuor Evangelia*, a c. di E. BUONAIUTI, Roma, 1930, p. 71.

[41] *Par.*, XII, 128-129.

minorita e lettore di Teologia presso l'Università di Parigi; che gode, se non dell'assenso pieno, almeno della simpatia o comunque della condiscendenza dello stesso generale dell'Ordine, Giovanni da Parma. L'*Introductorius in Evangelium aeternum*, edizione con ampia premessa delle tre principali opere di Gioacchino, o forse della sola *Concordia*, che Gerardo mette in circolazione a Parigi nel 1254, si distingue per il suo fanatismo, evidente già nell'idea di reinterpretare la nozione apocalittica di «Vangelo eterno» nei termini di un testo materiale, vero e proprio libro sacro della terza età, fatto addirittura coincidere con gli scritti dell'abate. La reazione dei maestri secolari dell'Università, che immediatamente compilano un elenco di errori, viene spinta alle estreme conseguenze da Guglielmo di Saint-Amour, cancelliere della Sorbona e autore di un violento libello ove sull'onda della polemica antigioachimita viene portato un attacco frontale e generalizzato agli Ordini Mendicanti, la cui presenza era da tempo avvertita con sospetto e insofferenza dai professori, timorosi di perdere i loro privilegi. Contro Guglielmo, il quale giunge a mettere in questione la liceità dello stesso principio della povertà comunitaria, proprio di francescani e domenicani, devono scendere in campo Bonaventura e Tommaso; ma non è più possibile evitare un approfondito riesame del gioachimismo. Sulla scorta delle indicazioni di una commissione cardinalizia, che ha esaminato e censurato nel *Protocollo di Anagni* i punti essenziali tanto dello scritto di Gerardo quanto delle opere più significative di Gioacchino, il pontefice Alessandro IV decreta nel 1255 la distruzione dell'*Introductorius*, pur evitando di coinvolgere nella condanna l'abate calabrese; Gerardo viene condannato al carcere perpetuo, e nel 1257 Giovanni da Parma è costretto a dimettersi dalla guida dell'Ordine, venendo quindi sottoposto a processo da parte di Bonaventura, succedutogli nel generalato. L'anno precedente, il papa aveva condannato anche il libello di Guglielmo di Saint-Amour, e costretto il suo autore a lasciare la Sorbona[42].

Un'ampia eco di questi fatti è resa dal *Roman de la Rose*, che nella sezione redatta da Jean de Meun ne offre una versione a forte tinte, partigiana di uno dei due punti di vista estremi, quello cioè dei professori secolari e del loro portavoce. Di Guglielmo, «qu'Ypocrisie / fist essillier par grant envie»[43], il poema francese condivide anzitutto la radicale avversione agli

---

[42] Cfr. almeno GRATIEN DE PARIS, *Histoire de la Fondation et de l'Evolution de l'Ordre des Frères Mineurs au XIIIe siècle*, Paris, 1928, pp. 200 sgg.; R. MANSELLI, *La "Lectura super Apocalipsim"* cit., pp. 155 sgg; A. CROCCO, *Gioacchino da Fiore e il Gioachimismo*, Napoli, 1976, pp. 182-185.

[43] GUILLAUME DE LORRIS et JEAN DE MEUN, *Le Roman de la Rose*, publié

Ordini Mendicanti e il rigetto della pratica della povertà in comune e della mendicità; ma non manca la menzione, vivacemente polemica, dell'*Introductorius*. Alla prolissità di Jean de Meun si deve anzi un cenno di una certa ampiezza alle tesi di questo «livre de par le deable»[44], che vengono certo trascritte in chiave fortemente tendenziosa, con ulteriore alterazione di una versione già radicalizzata del gioachimismo quale era quella di Gerardo: l'alternativa che Gioacchino aveva delineato fra gli apostoli Pietro e Giovanni, suggerendo la prevalenza di Giovanni nella terza età, è senz'altro decodificata come conflitto fra il papato e gli stessi predicatori dell'«Esvangile Pardurable», i quali aspirerebbero a distruggere la Chiesa romana, e addirittura «conmenderont a occierre / touz ceus de la partie Pierre»[45]. L'enfasi sul carattere anticattolico dei gioachimiti è qui del tutto strumentale, importando all'anticlericale polemista non la salvaguardia dell'ortodossia, bensì la demolizione degli Ordini Mendicanti: la taccia di eresia è assunta tatticamente da un laicismo che ha selezionato gli antagonisti più immediati ed esposti. È poi abitudine di Jean screditare gli avversari mediante la deformazione dei loro atteggiamenti, approfittando dei margini di libertà poetici. Gioacchino, beninteso, non crede già stabilita la terza età, né tanto meno pone il Vangelo eterno, che per lui è l'intelligenza delle Scritture, alla stregua di un libro materiale; chiarisce inoltre che Pietro è sì destinato a passare e a cedere a Giovanni, ma quanto al rispettivo significato: si tratta della vita attiva che sarà soppiantata dalla contemplativa[46]. Tutte queste forzature si devono a Gerardo; il *Roman de la Rose*, che non nomina mai l'abate da Fiore, muovendo senz'altro dall'*Introductorius*, rincara la dose a scopi polemici. Certo, la polemica ha esposto lo stesso Gioacchino. Il *Protocollo di Anagni*, sia pure con ben altra finalità, e in una dimensione di filologica puntualità e rigorosa teologia, incommensurabile con le intemperanze satiriche del poema francese, avverte, una volta

---

par F. LECOY, 3 voll., Paris, 1965-70, vv. 11477-11478.

[44] Cfr. *ibidem*, vv. 11761-11860. Si è citato il v. 11771.

[45] *Ibidem*, vv. 11851-11852.

[46] «Necesse est enim ut transeat significatum Petri et maneat significatum Ioannis» (*Psalterium*, f. 265 r). Ma resta impressionante il passo del *Tractatus* in cui la relazione fra la Chiesa di Pietro e il nuovo ordine che genera la «Ecclesia spiritalis», ordine «qui sit utique contemplativus, iustus, sapiens, spiritalis et qui ita possit succedere episcoporum ordini», è prefigurata in termini analoghi a quella fra il vecchio Simeone e il *puer Ihesus*: come Simeone ha recitato serenamente il suo *nunc dimittis*, così il papato non potrà che compiacersi di questi araldi dello Spirito, «neque enim super dissolutionem suam poterit dolere, cum se in meliori successione permanere cognoscet» (*Tractatus*, pp. 86-87).

sottoposti i testi originari dell'abate al lume della tradizione patristica: «[...] patere potest diligenter intuenti, qualiter hec doctrina tendit finaliter ad subversionem cleri, hoc est romane ecclesie et obedientium ei»[47] Si continua a discutere ancora oggi se la stessa reazione del *Protocollo* non sia stata eccessiva; va almeno ammesso che certe espressioni di Gioacchino suonano se non altro ambigue, e lasciano inferire che la Chiesa della terza età, per quanto mantenga una gerarchia, debba essere qualcosa di diverso da quella instaurata da Cristo[48]. Il *Roman de la Rose*, nella sua visceralità, è la caricatura di questa prospettiva, la contraffazione grottesca di una sottile teologia, il cui spirituale evoluzionismo, ove il vecchio sfocia lentamente e pacificamente nel nuovo, viene degradato ai termini brutali di uno scontro armato. Nella sua accesa parzialità, che galvanizza gli espedienti del comico, dalla materializzazione all'iperbole, affidando la propria confutazione alle licenze dell'immaginario più che al rigore di una controdeduzione, l'aggressione di Jean de Meun sancisce comunque la fine di una penetrazione incontrollata del gioachimismo, la crisi di un consenso che per quanto riguarda la dottrina storica nessuno, prima del caso dell'*Introductorius*, aveva pensato di mettere in discussione.

Nel *Fiore* permane la difesa di Guglielmo di Saint-Amour e la protesta per il suo esilio, anche se collegata esclusivamente alla sua opposizione

---

[47] L'edizione del *Protocollo* si trova in H. DENIFLE, *Das Evangelium aeternum und die Commission zu Anagni*, in «Archiv für Literatur- und Kirchengeschichte des Mittelalters», I (1885), pp. 49-142, alle pp. 99-142. La citazione è a p. 120.

[48] È uno dei punti più delicati di Gioacchino; su cui si sono registrate posizioni diametralmente opposte fra gli studiosi. Per limitarci agli interventi più recenti, ricorderemo che secondo M. REEVES, *The Influence of Prophecy* cit., pp. 131-132, la terza età non comporta istituzioni alternative, ma una nuova qualità di vita entro le attuali istituzioni ecclesiali; di stabilità del papato e della gerarchia nella visione di Gioacchino parla anche A. CROCCO, *Genesi e significato dell'«età dello Spirito» nell'escatologia di Gioacchino da Fiore*, in AA. VV., *Storia e messaggio in Gioacchino da Fiore*, «Atti del I Congresso Internazionale di studi Gioachimiti. S. Giovanni in Fiore 19-23 sett. 1979», S. Giovanni in Fiore, 1980, pp. 195-224, alle pp. 213-214. Va detto, comunque, che Gioacchino accenna, a proposito della età dello Spirito, a «spiritalia sacramenta», ovvero «fortiora» o «maiora sacramenta» (*Tractatus*, pp. 119, 176, 214, etc.), e accosta sovente il passaggio dalla seconda alla terza età a quello dalla prima alla seconda, che ha segnato l'esautoramento della Sinagoga da parte della Chiesa (cfr., ad es., *Enchiridion*, ed. cit., p. 186). Perfettamente giustificata, perciò, la posizione di quanti ritengono che alla tripartizione della storia corrisponda un triplice schema di istituzioni, e che Gioacchino preveda un superamento della attuale Chiesa di Cristo; cfr. ora H. MOTTU, *La manifestazione dello Spirito* cit., pp. 265-266; e H. DE LUBAC, *La posterità spirituale* cit., I, pp. 62-63.

alla mendicità di cui i nuovi Ordini si fregiavano[49]. Viene inoltre denunciata la tragica fine di Sigieri, il ricordo del quale provoca una prima menzione di Guglielmo: entrambi hanno voluto smascherare Falsembiante, la personificazione dell'ipocrisia dei frati, e sono rimasti irretiti dalle sue congiure[50]. L'apparentamento dei due, giustificato dal comune avversario, è sempre nel quadro polemico della *Rose*, lo conferma e lo arricchisce: la morte di Sigieri, come l'esilio di Guglielmo, sta a esempio e deplorazione del potere assunto dai Mendicanti. Se qualcosa accomuna anche in positivo queste figure è al massimo il loro medesimo *status* di intellettuali laici e professori secolari, implicato nella qualifica, reiterata per entrambi, di «Mastro»; non mancherebbe, insomma, anche la rivendicazione di un pensiero autonomo, sciolto da ogni stretta dipendenza, il cui luogo deputato sono le Facoltà delle Arti, *in primis* la Sorbona. Colpisce, in ogni caso, quando si abbia in mente la situazione che poi si produrrà nei canti del cielo del sole, l'accostamento della controversia parigina del 1255 e di quella che, fra 1270 e 1277, investe l'averroismo latino, sempre alla Sorbona, e ancora una volta con Bonaventura e Tommaso protagonisti, a tutela (vittoriosa) di una ortodossia dottrinale. Vero è che nel merito degli episodi si entra solo in parte ed esclusivamente a proposito del primo: il *Fiore* non conserva traccia dell'«Esvangile pardurable», né getta alcuno sguardo sulla specifica filosofia di Sigieri; del tutto indistinto, inoltre, il ruolo specifico giocato in questi episodi da francescani e domenicani, livellati, come già nella *Rose*, nella generica *fictio personae* di Falsembiante. Ciò potrebbe anche derivare dal carattere fortemente scorciato dell'opera italiana, che rispetto all'obiettivo vigente in questi passi, un obiettivo non dimentichiamolo anzitutto negativo e satirico, tratterrebbe quanto è più direttamente funzionale, e dunque senz'altro il versante antipauperistico di Guglielmo ma non anche quello antigioachimita (ammesso che l'archetipo francese sia stato disponibile in un esemplare non abbreviato)[51], mentre non si curerebbe di assumere i contenuti averroistici di Sigieri, in quanto meno immediatamente fungibili per la polemica con i frati.

Rispetto al *Fiore*, che non è detto sia di Dante, lettore però quasi sicu-

---

[49] Nel sonetto CXIX, il *De periculis* del «buon siri» Guglielmo è menzionato solo per la sua avversione al «gi*re* mendicato» dei frati (vv. 5 e 12-13). Si cita da *Il Fiore e il Detto d'Amore*, attribuibili a Dante Alighieri, a c. di G. CONTINI, Milano, 1984.

[50] Così il sonetto XCII, che ribadisce come la sorte infelice dei due intellettuali sia dipesa dal loro tentativo di «discovrir» il «peccato» fratesco (vv. 6-7).

[51] Come supposto da Ernest Langlois: cfr. G. CONTINI, *Introduzione a Il Fiore e il Detto d'Amore* cit., pp. XIX-CXXXVI, alle pp. CXXVIII sgg.

ramente della *Rose*, il poema sacro presenta consonanze e insieme approfondimenti, s'intende in un orizzonte ideale che è nel suo complesso alternativo. Il fatto che nella prima corona del cielo del sole Sigieri splenda accanto a Tommaso, e nella seconda Gioacchino a fianco di Bonaventura, significa anzitutto che sono anche qui in parallelo, benché come precedente terreno trasfigurato nella superiore riconciliazione paradisiaca, le due grandi dispute parigine su gioachimismo e averroismo. E con una ulteriore messa a fuoco. Tanto Tommaso che Bonaventura — ricordiamolo — avevano fronteggiato entrambe le emergenze, militato con pari impegno prima sull'uno e successivamente sull'altro fronte: postillando il testo dantesco, e assumendolo come accordo celeste di mondani contrasti, i lettori ripetono che il secondo aveva arginato l'ondata gioachimita come il primo l'insidia razionalistica, ma non si dovrebbe dimenticare l'antiaverroismo drastico del dottore serafico, che peraltro non superava il formidabile antigioachimismo dell'Aquinate. Perché, allora, Dante ha selezionato quegli accoppiamenti? È che quando Tommaso denunciava le tesi averroistiche, respingeva una versione inaccettabile di quell'aristotelismo che costituiva la sua stessa ipotesi di lavoro, tanto che vi erano anche alcune sue proposizioni nella condanna comminata nel 1277 agli averroisti latini dal vescovo di Parigi Stefano Tempier. Analogamente, benché la simmetria non sia esatta, Bonaventura definisce Gioacchino «simplex» per le critiche rivolte «ignoranter» all'impostazione trinitaria di Pietro Lombardo[52], né mostra esitazione nel colpire i gioachimiti attivi nel proprio ordine, e tuttavia si mostra successivamente sensibile ai problemi escatologici posti dell'abate da Fiore e dai suoi seguaci francescani.

Due sono i testi in cui questa attenzione si fa luce. Nel redigere la vita di Francesco, fra 1260 e 1262, il dottore serafico sposa l'identificazione del santo con l'angelo del sesto sigillo che l'Apocalisse fa ascendere da Oriente[53]. È ben più che un entusiasmo agiografico pronto a tesaurizzare

---

[51] Come supposto da Ernest Langlois: cfr. G. CONTINI, *Introduzione a Il Fiore e il Detto d'Amore* cit., pp. XIX-CXXXVI, alle pp. CXXVIII sgg.

[52] Il verdetto risale al commento bonaventuriano alle *Sentenze* di Pietro Lombardo (1250-52 ca.): «[...] ignoranter Joachim reprehendit Magistrum et quia, cum esset simplex, non est reveritus Magistrum, ideo iusto Dei iudicio damnatus fuit libellus eius in Lateranensi concilio et positio Magistri approbata» (*In I Sent.*, dist. 5, dub. 4, in *Opera omnia*, Ad Claras Aquas, 1883-1902, I, p. 121). L'ignoranza attribuita a Gioacchino funge forse da attenuante: l'abate, più che altro, non avrebbe compreso ciò che si sforzava di contraddire.

[53] *Legenda major sancti Francisci,* Prologus, I; XIII, 9 (*Analecta Franciscana*, X, Ad Claras Aquas, 1941).

una preziosa tessera celebrativa: quell'emblema apocalittico[54] era stata postillato da Gioacchino da Fiore come una figura decisiva nel trapasso alla terza età, un «novus dux» a cui sarebbe stata conferita «plena libertas ad innovandam christianam religionem»[55]; su questa scia, avevano fatto scattare la convergenza tra Francesco e l'«alter angelus» Giovanni da Parma[56] e Gerardo da Borgo san Donnino[57], e vi sarebbero tornati Olivi e Ubertino[58]. Bonaventura tenta di equilibrare l'aggancio apocalittico introducendo al tempo stesso il tema di Francesco «alter Christus»; il suo è un tentativo di conquistare le suggestioni di origine gioachimita al terreno dell'ortodossia[59]. Lo si constata ancor meglio nelle *Collationes in Hexaëmeron*, pronunciate a Parigi nel 1273, tra la Pasqua e la Pentecoste. Bonaventura lascia qui intendere che la visione storica di Gioacchino, mai direttamente nominato, è di per sé irricevibile, come e a più forte ragione l'esagerata traduzione diffusane da un infelice epigonismo: il tempo di Cristo attua la redenzione, dopo non può esserci altro[60], né è pensabile un ulteriore Vangelo[61]. Le conferenze parigine, comunque, prospettano una finale situazione di pace universale, in cui regnerà una Chiesa approfonditasi nella con-

---

[54] *Apoc.*, VII, 2.

[55] *Concordia*, IV, i, 45 (i primi quattro libri della *Concordia* si possono ora consultare nell'edizione critica di E.R. DANIEL, in «Transaction of the American Philosophical Society», 73/78 (1983); il luogo citato è a p. 402).

[56] Secondo riferisce Ubertino, per il quale Giovanni sarebbe stato il primo a consumare questa identificazione: cfr. *Arbor vitae*, V, ii, 422b.

[57] L'opinione di Gerardo è riportata dal *Protocollo* di Anagni: cfr. H. DENIFLE, *Das Evangelium aeternum* cit., p. 101.

[58] Cfr. rispettivamente *Lectura super Apocalipsim*, 393-394; *Arbor vitae*, V, ii, 422a.

[59] Ciò non toglie che sottoscrivendo l'identificazione di Francesco con l'angelo del sesto sigillo, Bonaventura abbia involontariamente dato adito alle successive riproposte in chiave gioachimita da parte di Olivi e Ubertino: cfr. STANISLAO DA CAMPAGNOLA, *L'angelo del sesto sigillo e l'"alter Christus"*, Roma, 1971, p. 194. La stessa intelligenza del santo come «alter Christus», tanto più se accompagnata dall'insistenza sulla sua «perfectio evangelica», che nella *Apologia pauperum* risuona come prerogativa squisitamente francescana, poteva prestarsi a svolgimenti non previsti, quando si fosse operata una netta separazione qualitativa fra l'epoca inaugurata dal francescanesimo e la precedente parabola della Chiesa; come fa notare J. PAUL, *Les Spirituels, l'Eglise et la Papauté*, in AA. VV., *Chi erano gli Spirituali,* «Atti del terzo convegno internazionale», Assisi, 1976, pp. 221-262.

[60] S. BONAVENTURAE, *Collationes in Hexaëmeron sive Illuminationes Ecclesiae*, in *Opera omnia* cit., t. V, pp. 327-454, Coll. 14.

[61] *Ibidem*, Coll. 16, n. 2: «Post novum testamentum non erit aliud, nec aliquod sacramentum novae legis subtrahi potest, quia illud testamentum aeternum est».

templazione, e si verificherà una più penetrante comprensione delle Scritture, anche se questo approdo esprime una declinazione, e non un superamento, dell'economia del Nuovo Testamento[62]. C'è probabilmente un'evoluzione di Bonaventura: negli anni '70, il problema è divenuto l'averroismo, con la sua asserzione dell'eternità del mondo, e proprio questa espansione di una versione radicale di Aristotele incoraggerebbe il dottore serafico a rilanciare una teologia della storia e affrontare nuovamente anche le questioni poste da Gioacchino[63]; egli ne tenta un più adeguato ripensamento, ridando forza alla nozione tradizionale di una crescita della coscienza teologica, e situando questo incremento, non senza un'accentuazione ottimistica, in un'era estatica, che resta però un'articolazione del tempo di Cristo.

Ponendo Gioacchino accanto a Bonaventura, come già Sigieri a fianco di Tommaso, Dante pare in qualche modo cosciente anche di queste relazioni complesse, dove l'opposizione non va senza una sensibilità per certi versi affine, che divergendo sugli esiti si incontra però su alcune istanze originarie; non che le due coppie siano semplicemente riunite per il fatto di aver rispettivamente affrontato il medesimo problema, come se mancasse in Tommaso una teologia della storia e in Bonaventura una riflessione sull'essere, o come se Dante potesse crederlo; ciò a cui le simmetrie dantesche dovrebbero alludere è piuttosto la migliore predisposizione rispettivamente dell'Aquinate e del dottore serafico a cogliere le esigenze che avevano mosso il corrispondente vicino celeste a valorizzare un certo filone filosofico o una certa teologia. E anzi, il poeta concede senz'altro che Sigieri e Gioacchino hanno non solo dato voce a preoccupazioni legittime, ma offerto contributi irrinunciabili nell'ambito di pensiero da ciascuno espresso. A questi apporti egli non teme di manifestare l'adesione dovuta. Si deve tenere presente che il salto dal *Fiore* alla *Commedia* non è appena l'inversione di un'aggressività unilaterale, e nella fattispecie di contenuto anticlericale e antifratesco, in uno spirito di irenica composizione, o di dialettica risolu-

---

[62] *Ib.*, Coll. 23, n. 4: «Et sicut Christus in sexto tempore venit, ita oportet, quod in fine generetur Ecclesia contemplativa»; Coll. 16, n. 29: «Et dixit quod adhuc intelligentia Scripturae daretur vel revelatio, vel clavis David personae vel multitudini, et magis credo quod multitudini». Il sapore gioachimita di queste asserzioni è stato evidenziato da J. RATZINGER, *Die Geschichtstheologie des heiligen Bonaventura*, München, 1959. Ridimensiona invece l'influsso di Gioacchino H. DE LUBAC, *La posterità* cit., I, pp. 149 sgg. Cfr. inoltre R. DANIEL, *S. Bonaventure's Debt to Joachim*, in «Medievalia et Humanistica», n. s., 11(1982), pp. 61-75.

[63] Cfr. G.L. POTESTA', *Tempo ed escatologia nel Medioevo*, in «Cristianesimo nella Storia», 9 (1988), pp. 281-299, alle pp. 296-297.

zione degli opposti. Parlare di una volontà dantesca di generale concordanza, additare nelle armonie del cielo del sole una monarchia universale degli spiriti[64] suona fortemente ambiguo. È vero: lo sguardo della fede, e indubbiamente la *Commedia* si preoccupa costantemente di esercitarlo, è per sua natura inclusivo, tanto più se deve tentare di innalzarsi al livello della trascendenza. Nel paradiso si può incontrare anche quanto sulla terra appariva estraneo e contrapposto; ma non è lecito scambiare il paradiso dantesco con il pantheon dell'idealismo, dove le posizioni che si sono affrontate nella storia sono al tempo stesso tutte negate e tutte accolte: per Dante esiste una chiara e irriducibile antitesi di bene e male, vero e falso, tanto è vero che il poema sacro pratica tanto l'inclusione quanto l'esclusione, costituendo anzi nella prima cantica un vero e proprio regno dell'esclusione. Sigieri, del resto, è ammirato e commemorato per gli asserti «invidiosi»[65], vale a dire generatori di invidia (se si sta all'interpretazione più plausibile)[66], e insomma di contrasto, ma validi appunto non in quanto elemento da tutelarsi di una opposizione storica, ma piuttosto perché «veri». Dante, pertanto, ha convocato Gioacchino non quale esponente di una tendenza che come tutte le altre godrebbe di un diritto di cittadinanza semplicemente in quanto partecipe di una data congiuntura, ma perché artefice ed emblema di una verità. Verità che lo stesso Bonaventura ha riconosciuto; ma non sarà genericamente l'istanza di una coerenza morale da parte degli ecclesiastici, dovendosi invece situare sul terreno della *Heilsgeschichte* ove l'abate da Fiore e il dottore serafico avevano entrambi lavorato, spesso divergendo, ma mossi da esigenze in parte comuni, e talora persino con conclusioni ravvicinate.

Gioacchino è unito non solo a Bonaventura ma altresì a Francesco e, non si trascuri, allo stesso Domenico: il nome dell'abate risuona nella *Commedia* quando si è conclusa la rievocazione delle vite dei due santi. Ebbene, Francesco è additato, al culmine di una studiata perifrasi geografica, come un «sole» che nasce da «Oriente»[67]. Così sintetizzata, con esclu-

---

[64] Come sembra fare H. GRUNDMANN, *Dante und Joachim von Fiore* cit., alle pp. 359-370.

[65] *Par.*, X, 138.

[66] Ora ribadita da E. GIACHERY, *Il canto X del Paradiso*, in A. MELLONE (a cura di), *I primi undici canti del Paradiso*, Roma, 1992, pp. 197-219, a p. 217. Va annoverata una diversa interpretazione, secondo la quale si tratterebbe di verità di ragione "invidiose" dell'assolutezza di quelle della fede; proposta altamente suggestiva, ma forse troppo sottile.

[67] *Par.*, XI, 43-54.

sivo accento sull'elemento spiccatamente simbolico, la ricostruzione dantesca dei luoghi fra cui si avvera l'epifania del santo potrebbe parere soggetta a indebita riduzione. E non è certo lecito trascurare il qualificante realismo dantesco, la sua cura di preparare al ritratto o alla scena concrete e precise geografie, che fanno del personaggio l'attore di un *habitat* solidamente stagliato e riconoscibile, non indistinto e precario. La vita di Francesco ha preso avvio in un determinato e certo ambiente, di cui si possono tracciare le coordinate, i monti, le acque, le città (i cui nomi vengono regolarmente fissati nel testo) che delimitandolo al tempo stesso lo inquadrano e ne fanno un punto inscritto nel mondo. Nessuna vaga e gratuita aura paesaggistica, peraltro; ché anzi la geografia viene ulteriormente messa a fuoco dalla storia che vi si è sedimentata ed è ormai tutt'uno con essa, dalla esperienza eremitica di Ubaldo al «giogo» perugino imposto a Nocera e Gualdo. Solo che il realismo, nella *Commedia*, è non l'antitesi, ma la base del simbolismo, in cui si adempie: i luoghi, senza cessare di essere fisicamente e storicamente determinati, aspirano a raggiungere il rango pieno di segni, cioè il valore ultimo del loro darsi, che è un darsi suggestivo proprio nella misura in cui reca un'allusione. Si capisce allora che la perifrasi, dopo aver tracciato un vasto giro, arricchendosi di territori ed episodi, per lo più giocati sulle dimensioni della purificazione lustrale e dell'elevazione[68], poi ricapitolate dalla congiunzione del «Gange» e del «sole» che da esso sorge, sfoci infine, non senza passare per il toponimo «Ascesi», che vale a costituire la premessa realistica del definitivo attingimento simbolico, nell'evocazione dell'Oriente; immediatamente ribadita, quindi, ad apertura del periodo successivo:

> Non era ancor molto lontàn da l'*orto*[69]

Significativa l'esposizione in rima, anche perché nelle altre due rime corrispondenti l'elemento *-orto* si conserva, e rafforza la consonanza con l'angelo «ascendens ab ortu solis». Il Francesco di Dante è dunque sin dall'inizio immerso in una cornice che, lungi dal ridursi a riposante decorazione, è insieme e indissolubilmente spazio-temporale ed emblematica.

I lettori hanno sovente registrato questo consenso dantesco alla identificazione di Francesco con l'angelo del sesto sigillo[70]; indicando per lo più

---

[68] Cfr. N. MINEO, *Il canto XI del Paradiso*, in A. MELLONE (a cura di), *I primi undici canti del Paradiso* cit., pp. 221-320, a p. 279.

[69] *Par.*, XI, 55.

[70] H. GRUNDMANN, *Dante und Joachim von Fiore* cit., p. 352; STANISLAO DA

come fonte la bonaventuriana *Legenda maior*. È da credere che Dante ascolti volentieri anche le conferme e le postille che alla *Legenda* appone *l'Arbor vitae*. Ubertino, intanto, esplicita che in principio vi è un'intuizione, non congetturale ma ispirata, di Gioacchino da Fiore:

> Sic ergo patet quod illuminatio data Ioachin dicit in principio sexti status unum angelicum virum mundo dari, quem Christus per concordiam respicit, quare vite Christi renovator singulariter apparebit.

A questo punto, il frate da Casale immette subito un'ampia testimonianza sull'assunzione fattane pubblicamente dal dottore serafico, assunzione che, grazie all'accorto montaggio testuale, suona come un assenso reso a Gioacchino:

> Et ego audivi a solenni doctore istius ordinis quod frater Bonaventura, tunc generalis minister et doctor solennis, presente prefato doctore qui mihi dixit quod in capitulo parisiensi solemniter predicavit, quod ipse erat certus et certificatus, quod beatus Franciscus erat angelus sexti signaculi [...][71].

In che accezione avrà inteso Dante questa profezia di Gioacchino sottoscritta da Bonaventura? Teniamo conto che l'ampio dittico costituito dalle biografie di Francesco e Domenico si apre sulla convergenza e la complementarità dei due santi, rivolti «ad un fine», a cui cooperano «quinci e quindi»[72]. Quest'ultimo sintagma può segnalare gli opposti punti cardinali di una provenienza geografica, sui quali il poeta insisterà restituendo in dettaglio non solo l'ambito territoriale umbro ma anche quello spagnolo; come può contemplare doni carismatici distinti e pur convergenti, gli accenti particolari di forme di spiritualità che restando inconfondibili si integrano e vicendevolmente si sorreggono, e sarebbero allora la carità e la

---

CAMPAGNOLA, *L'angelo del sesto sigillo* cit., pp. 297-298; S. PASQUAZI, *San Francesco in Dante*, in AA. VV., *Studi in onore di Alberto Chiari*, 2 voll., Brescia, 1973, II, pp. 939-970, alle pp. 955-956 (il saggio ora in S.P., *D'Egitto in Gerusalemme*, Roma, 1985, pp. 191 sgg.); N. MINEO, *Il canto XI* cit., pp. 281-282.

[71] *Arbor vitae*, V, iii, 422a (il «solennis doctor» latore della testimonianza dovrebbe essere l'Olivi). È invece alla fine del passo che Ubertino rammenta come Bonaventura si richiamasse espressamente ad una tradizione immanente all'Ordine: «Et hic predictus frater Bonaventura ibidem cum maximo fervore asseruit, ut ab illo audivi, si memoria me non fallit, scire se certissime per solennes et indubitabiles revelationes factas talibus personibus quod de hoc non poterat dubitare».

[72] *Par.*, XI, v. 42 e v. 36.

dottrina che il canto XI rispettivamente riconosce a Francesco e Domenico. Sono spiegazioni che trovano entrambe una conferma nel testo, e non riescono necessariamente alternative; anche se sono i versi sull'«ardore» del «serafico» assisiate e la «cherubica luce» della «sapienza» di Domenico a seguire immediatamente[73]. È ad ogni modo indubitabile che risuoni qui la complessa tradizione delle profezie gioachimite e pseudogioachimite sui due paralleli ordini di uomini spirituali. Gioacchino additava due futuri «ordines» di perfetti, l'uno di eremiti dediti alla contemplazione, «quorum vita erit quasi ignis ardens in amore et zelo Dei», l'altro di predicatori aventi «linguam eruditam ad evangelizandum evangelium regni», e rivolti ad una vita attiva rispetto agli eremiti, anche se contemplativa rispetto al mondo; i primi destinati a difendere la fede «usque ad mundi consumptionem», i secondi chiamati «ad [...] colligendum in aream domini ultimam messionem»[74]. Diversi sono i personaggi e gli emblemi della Scrittura in cui questi «duo [...] genera spiritualium virorum» vengono di volta in volta riconosciuti, da Elia e Mosé[75], ad Elia ed Eliseo[76], alla colomba e al corvo del *Genesi*[77]. Si capisce che discepoli e simpatizzanti, specie se di estrazione francescana, valorizzino assai volentieri uno spunto come questo che, mentre riceve dalla fioritura degli Ordini Mendicanti una convalida apparentemente clamorosa, offre alla circostanza storica e a coloro che ne sono protagonisti un ampio e approfondito quadro, dove ciò che è appena sorto viene sottratto agli incerti del contingente, ricevendo garanzia di durata e prospettiva: l'attrattiva del gioachimismo sta anche in questa elargizione della funzionalità ultima, del valore definitivo dell'evento, sicché l'esito e il senso dell'accadere è già posseduto e dispiegato, e non meno nei singoli dettagli che nelle sue linee complessive; rintracciata *a posteriori*, la singola profezia offrirà, più che la semplice anticipazione della congiuntura presente, la cifra del suo sviluppo e del suo intimo significato.

Gli apocrifi duecenteschi attualizzano l'annuncio dei nuovi «ordines» secondo l'appartenenza del redattore a questa o quella cerchia religiosa, e gli interessi che di volta in volta premono maggiormente. Redatto poco prima del 1248, l'enigmatico *Super Hieremiam*, di incerta paternità (floren-

---

[73] *Par.*, XI, 37-39.

[74] *Expositio in Apocalipsim*, ff. 175v-176r.

[75] Cfr. *ibidem*; nonché *Concordia*, V, 38, f. 76v.

[76] *Concordia*, V, 18, f. 68r.

[77] Aggiunge Gioacchino: «Ceteri autem qui designatur in corvo, etiam qui stare videntur, iudicium Altissimi non evadent, quousque semen teterrimum deleatur de terra» (*Expositio in Apocalipsim*, f. 81v). Dei due uccelli parla il *Genesi*, VIII, 6-12.

se-cistercense? francescana?)[78], aggancia il presente con un dettato simbolico non sempre facilmente decodificabile; dei due ordini, i quali «in uno studii proposito et voto concurrent»[79], uno è «evangelicus» e «seraphicus», il che incoraggia a ipotizzare l'avvenuta identificazione con i francescani (e i domenicani), senza però autorizzare una vera e propria certezza[80]. Altri due apocrifi presentano ulteriori assonanze con la presentazione dantesca di Francesco e Domenico. Già nel primo, il *Super Esaiam*, sorprendiamo una sintomatica precisazione geografica, che colloca la nascita dei due ordini nel ducato di Spoleto e «in territorio Hispano»; per noi prezioso è inoltre il richiamo ai due testimoni apocalittici: «Ecce duo viri stabunt unus hinc super ripam fluminis, et alius inde ex altera ripa fluminis»[81]. Espressioni analoghe presenta la *Prophecia Ioachim de Ordine Fratrum Minorum et Praedicatorum*, che come il *Super Esaiam* si situa oltre la metà del Duecento. Va ricordato che remoto ascendente dei «duo viri» è un passo di Daniele: «Et ecce quasi duo alii stabant, unus hinc super ripam fluminis, et alius inde ex altera ripa fluminis»[82]. Gioacchino lo aveva postillato nella *Concordia*[83]; successivamente, un'opera trecentesca attribuisce alla stessa *Concordia* un ampio passo introdotto dalle parole «Erunt duo viri, unus hinc, alius inde, qui duo ordines interpretantur, unus Italus, scilicet de Thuscia, et alter Hispanus, primus columbinus, secundus corvinus [...]»[84], ma nell'originale non ve n'è traccia, e bisogna dunque pensare

---

[78] Se, come suggerisce F. SIMONI (*Il "Super Hieremiam" e il gioachimismo francescano,* in «Bulletino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano», 82 (1970), pp. 13-46), questo apocrifo fosse da riportare ad un ambiente minorita, esso testimonierebbe una precoce e tutt'altro che epidermica saldatura di francescanesimo e gioachimismo. Resta però altrettanto plausibile la paternità florense-cistercense, già avvalorata da M. REEVES, *The Influence of Prophecy* cit., pp. 156-157; e si vedano le articolate puntualizzazioni di STANISLAO DA CAMPAGNOLA, *Dai «viri spirituales» di Gioacchino da Fiore ai «fratres spirituales» di Francesco d'Assisi». Una tipologia religiosa*, in «Picenum Seraphicum», 11 (1974), pp. 24-52, alle pp. 31-32.

[79] *Super Hieremiam prophetam*, Venetiis, 1516, c. iiij, f. 13 r.

[80] *Super Hieremiam*, f. 40r e f. 44v. Si noti in ogni caso che anche una paternità florense o cistercense non escluderebbe, di per sé, che queste espressioni contengano un riferimento agli Ordini Mendicanti.

[81] *Super Esaiam prophetam*, Venetiis, 1517, f. 11v e f. 30r.

[82] *Daniele*, XII, 5.

[83] *Concordia*, V, 118, f. 133v.

[84] BARTHOLOMEUS DE PISIS, *Liber de conformitate vitae beati Francisci ad vitam Domini Jesu*, in *Analecta Franciscana*, IV, 1906, 53-54. L'opera è stata scritta nel 1385. Per la presenza in essa del richiamo pseudo-gioachimita cfr. M. REEVES, *The Infuence of Prophecy* cit., p. 182.

ad un'interpolazione, presumibilmente inserita là dove l'abate chiama in causa i due testimoni di Daniele. Si tratta appunto della suddetta *Profecia*, che in alcuni manoscritti si trova trascritta isolatamente. «Hinc» e «inde» dovrebbero contenere, in quest'ultimo caso, una valenza geografica e una morale, la seconda suggerita dalla simbologia del corvo e della colomba.

Il fatto che Dante ricorra anche a questi vaticini gioachimiti, creduti all'epoca autentici nel loro complesso, conferma che egli vede nell'abate il profeta degli Ordini Mendicanti, o comunque ritiene quest'aspetto recuperabile e funzionale. Va subito aggiunto, tuttavia, che Gioacchino, come già aveva fatto per l'angelo del sesto sigillo, lega organicamente la premonizione dei «viri spirituales» alla linea portante del suo pensiero storico: quando egli individua i nuovi ordini, collocandoli nella fase estrema della storia, e promettendo almeno agli eremiti una durata sino alla consumazione del mondo, sta mettendo a fuoco la transizione alla terza età e il destino dei suoi protagonisti: «viri spirituales» sono gli araldi del tempo dello Spirito, coloro che scortano l'umanità nel passaggio a quella superiore terra promessa; gli stessi apocrifi che abbiamo addotto, e che presumibilmente erano noti a Dante meglio delle opere autentiche, mantengono fermamente quell'originario orizzonte escatologico. Non lo mantiene, invece, il poema sacro, che fa spazio a questo punto particolare del gioachimismo a patto di una radicale decontestualizzazione. Le vite di Francesco e Domenico sono in chiave decisamente cristologica, come è evidente per la prima, ove domina l'imitazione della povertà evangelica, ma non è men vero per la seconda, anch'essa giocata anzitutto sull'adesione al «consiglio» della medesima virtù. E forse non è inutile accludere una circostanza di ordine retorico. I due santi hanno militato nell'«essercito di Cristo», ed entrambi gli elogi contengono una triplice, ravvicinata menzione del nome «Cristo», che nel primo compare sempre all'interno del verso, e anzi quasi all'inizio di esso, nel secondo, con massimo risalto, figura invece alla fine del verso, rimando esclusivamente con se stesso in due terzine contigue. Quest'ultimo accorgimento verrà replicato altre tre volte nel *Paradiso*, ma non per caso trova nel canto XII la sua prima attuazione; non sarebbe lecito pensare che Dante lo formuli come correttivo di un'ipoteca gioachimita, poiché come è ben noto egli sta piuttosto correggendo se stesso, la trascorsa intemperanza che lo aveva condotto a impiegare quel nome nella triviale tenzone con Forese Donati, e per di più in rima con «tristo» (come accade anche nel *Fiore*)[85]; diciamo che il tema cristologico insorge nella terza cantica con

[85] Cfr. *Bicci novel, figliuol di non so cui*, 9-11 (in *Rime*, a c. di G. CONTINI, Tori

speciale evidenza a partire dalla celebrazione dei due grandi santi, i quali appaiono al poeta strettamente associati alla vita e all'insegnamento del Redentore. Gioacchino è allora, nella codificazione operata dal poema sacro, non il banditore di un separato regno dello Spirito, bensì colui che ha profetato una rinascita evangelica.

È il Gioacchino degli Spirituali e di Ubertino da Casale? Non vi è dubbio che Dante abbia prestato un ascolto particolare al frate piemontese; evitando di assecondare a lungo le ambigue suggestioni degli opuscoli filomendicanti di marca gioachimita; senza per questo limitarsi alla prudenza dei pur conosciuti e riecheggiati pronunciamenti ufficiali, dalla bolla di canonizzazione di san Domenico (1234), ove si riconosce una missione congiunta dello spagnolo e dell'assisiate, voluti da Dio «quasi lassum renovaturus exercitum»[86], alla circolare inviata nel 1255 a francescani e domenicani dai generali Giovanni da Parma e Umberto di Romans, ricca di richiami alle coppie simboliche della Bibbia[87]. Il poeta ha voluto rimarcare che questa missione gemellare ha il carattere di una integrale ripresa e riattualizzazione dell'esistenza di Cristo, e lo ha fatto con una insistenza sulla dimensione della povertà che riporta senz'altro all'*Arbor vitae*. La suggestione di Ubertino, del resto, opera sin dalla definizione dei complementari doni carismatici: non dobbiamo dimenticare che la presentazione dantesca di Francesco «serafico in ardore» e di Domenico quale «cherubica luce» di sapienza risale appunto all'*Arbor*. Ed è ancora a questo testo che Dante sembra rifarsi quando delinea l'evoluzione dei Mendicanti. Gioacchino, da parte sua, aveva differenziato la sorte dei due ordini di uomini spirituali: non ad entrambi sarebbe toccato il privilegio di entrare nell'epoca perfetta dello Spirito, ma solo a quello dei puri contemplativi, simboleggiato da Elia, o anche dall'apostolo Giovanni[88]. Una riedizione in chiave polemica aveva poi proposto la *Prophecia*, strumentalizzando a tal fine la simbologia del corvo e della colomba: per Gioacchino i due uccelli del Genesi stanno rispettivamente per la «simplicitas» e la «rapacitas», ma «in uno eodemque ordine si discrete notatur utrumque pro partibus reperitur»; già ripresi dal *Super Hieremiam* e dal *Super Esaiam*, questi emblemi giocano nella *Prophecia* un ruolo inedito, accompagnando un giudizio assai aspro

---

no, 1995, prima edizione 1939); e *Fiore*, CIV, 9-13, CXVII, 2-3 (in CXXIII, 1-8, in rima con «Antecristo» e «ipocristo»).

[86] *Bull. Rom.*, I, ed. L. Cherubini, Lione, 1673, 103.

[87] Cfr. L. WADDING, *Annales minorum*, III, Ad Claras Aquas, 1931, 429 (ad annum 1255, n. 380).

[88] Cfr. *Expositio in Apocalipsim*, f. 142rv.

sui domenicani (l'«ordo corvinus»), rei di gelosia e violenta ostilità verso i frati minori, i soli d'altra parte della coppia gemellare a dover entrare, oltre ogni contingente ostacolo, nel tempo della perfezione[89]. Quello che in Gioacchino era l'ideale conferimento di un primato e di una perennità alla funzione contemplativa, diviene così rivendicazione di parte, nel corso di una disputa fra rivali. Dante comunque legge diversamente la parabola dei due ordini, denunciando la comune discesa lungo il piano inclinato del compromesso mondano, in una generalizzata infedeltà all'ideale originario: l'*elogium* dei fondatori prepara il vituperio dei seguaci, che è, esattamente come l'elogio, rigorosamente parallelo. Ma questo (si dirà) è di nuovo Ubertino; e non si potrebbe negare che l'*Arbor vitae* formuli una diagnosi in apparenza assai prossima:

> [...] ordo iste [i. e. fratrum minorum] alteravit perfectionem primariam [...]. Et intellige quod secundum proportionem suam eodem modo in ruina processit ordo fratrum predicatorum a perfectione primaria quam beatus Dominicus propagavit; immo quod peius est, duo hi ordines emula transgressione concertant quomodo continue possint peius deficere ab imitatione paterna[90].

Sennonché, una siffatta decadenza non infirma, agli occhi di Ubertino, il decisivo ruolo storico dei Mendicanti e in specie di Francesco: il santo di Assisi ha avviato una transizione, lungo la quale il nuovo è ancora accompagnato dall'antico, che resiste tenacemente assumendo sembianze sempre più ostili e minacciose, ricorrendo a violente persecuzioni, e persino assimilando a sé molti di coloro che dovrebbero appartenere alla schiera dei buoni. La decadenza dei Minori, che coincide per il casalese con il loro allontanamento progressivo dalla lettera della Regola, si spiega come cedimento contingente, per quanto protratto nel tempo, a questi colpi di coda di un passato che non vuole scomparire; ma una minoranza, appunto gli Spirituali, preserva intatta l'eredità delle origini e la farà fruttificare nel sesto e settimo stato della Chiesa. Nonostante la marginalità a cui è costretta nel seno stesso dell'Ordine, l'autentica discendenza di Francesco continua in realtà a guidare la storia nella direzione da lui indicata, mentre attua già nella sua intransigente rivendicazione del dettaglio letterale della Regola, come nell'implacabile rigore pauperistico dei comportamenti, la fisionomia

---

[89] Si vedano le considerazioni di STANISLAO DA CAMPAGNOLA, *Dai «viri spirituales»* cit., p. 39.

[90] *Arbor vitae*, V, vii, 453a-b.

morale destinata in futuro ad imporsi, a divenire misura e pratica dominante, fra l'unanime e rispettoso consenso dell'intera società cristiana.

Dante conferma che tra i francescani attuali (come del resto tra i discendenti di Domenico) vi è una esigua parte obbediente allo spirito degli inizi; ma non la identifica affatto con gli Spirituali, anzi nega che essa coincida con la fazione capeggiata da Ubertino, il quale, all'opposto di chi la «fugge», da parte sua «coarta» la Regola[91]. È una dissociazione clamorosa, che il poeta manifesta immediatamente prima di lodare il disinteresse mostrato da Bonaventura nelle cariche ecclesiastiche, e ormai nei paraggi del consenso a Gioacchino, che segue dopo quattro terzine. Confluiscono, certo, nella riprovazione dantesca motivazioni diverse; ma l'accento cade sul punto della Regola, che era in effetti qualificante, poiché la battaglia degli Spirituali voleva anzitutto tutelare quel capitale lascito di Francesco da interpretazioni e adattamenti compromissori. Dante avrà visto, da parte sua, che lo stesso atteggiamento dei rigoristi comportava un'interpretazione, e un'interpretazione restrittiva, tale da escludere indebitamente «ambiti di attività a suo giudizio compatibili con l'altissima povertà e con lo spirito evangelico»; anzitutto, ed erano gli obiettivi polemici enfatizzati da Ubertino, «lo studio e la predicazione istituzionalizzata e la residenza nei grandi conventi»[92]. Ebbene, rifiutare la rivendicazione maggiore degli zelanti significava rigettare la coscienza storica che essi avevano di sé. Per lo spiritualismo francescano, almeno nella versione di Olivi e Ubertino, il piccolo resto che preserva la Regola incarna la reale successione di Francesco e promuove, pur tra terribili prove, l'avvento dell'età nuova. Screditando l'interpretazione rigida della *magna charta* del francescanesimo e negando la continuità tra il fondatore e gli Spirituali, il poema sacro esclude anche la peculiare escatologia avvalorata da quella frangia, e cioè il mito della coraggiosa avanguardia che, ricevendo il germe posto dal Francesco fondatore del terzo stato, ne custodisce gelosamente la crescita fino alla immancabile, universale dilatazione; mito che non era affatto lontano da quello dei «viri spirituales» dell'abate da Fiore.

Nella loro stretta prossimità, sul margine finale del canto XII, i nomi di Ubertino, Bonaventura e Gioacchino suggeriscono una linea, un filo rosso ripercorso a ritroso. Si tratterebbe al tempo stesso di una tradizione teologica e dell'itinerario di un movimento: non trascuriamo che, nominato il

---

[91] *Par.*, XII, 121-126.

[92] N. MINEO, *Ancora su «Paradiso» XII 106-45,* in AA. VV., *Miscellanea di Studi danteschi in memoria di Silvio Pasquazi*, Napoli, 1993, pp. 551-588, a p. 580.

dottore serafico, il canto si sofferma anche su Illuminato da Rieti e Agostino d' Assisi, «che fuor de' primi scalzi poverelli»[93]. Ma Dante si è rifiutato di riconoscere questa linea, l'ha troncata separando vistosamente i capi estremi: Ubertino da un lato, dall'altro Gioacchino. Ed è quest'ultimo, non il casalese, a ritrovarsi insieme agli emblemi della maturità e delle origini francescane, ai nomi illustri e umili dell'Ordine. Gioacchino sarà per Dante l'annunciatore del Francesco seguace di Cristo e Madonna Povertà, dell'asceta dietro a cui si sono scalzati, insieme ad Illuminato ed Agostino, anche Bernardo, Egidio e Silvestro; ma non il mentore della dissidenza spirituale.

Questa restituzione deve scaturire dalle ragioni profonde del poeta. Per quanto non siano mancate definizioni della *Commedia* come «apocalisse gioachimita»[94] o riedizione poetica della *renovatio* preconizzata dall'abate calabrese[95], è intanto evidente che Dante non può fare alcuna concessione all'idea di una veniente età nella quale lo Spirito insegni direttamente la verità a ciascun fedele, e una Chiesa radicalmente mutata, ove è cessata la predicazione e la vita attiva, si volga esclusivamente alla contemplazione e alla lode. Egli esprime la posizione esattamente opposta, asserendo l'indispensabile mediazione di Impero e Chiesa, i due soli che guidano l'umanità al vero, mostrando rispettivamente la strada del mondo e quella di Dio[96]. L'idea di un superamento dell'economia adempiuta da Cristo gli rimane perciò assolutamente estranea: la candida rosa paradisiaca presenta una struttura bipartita, da un lato i credenti in Cristo venturo, dall'altro i credenti in Cristo venuto[97]; sappiamo che questa è la struttura definitiva del Paradiso, dato che solo pochi seggi attendono di essere occupati[98], anch'essi destinati ai credenti in Cristo venuto[99]. La storia non possiede affatto, per Dante, un ritmo ternario; con tutta la tradizione cristiana, egli pone una Antica ed una Nuova Alleanza, reputando quest'ultima definitiva. L'insi-

---

[94] A. DEMPF, *Sacrum Imperium. Geschichte und Staatsphilosophie des Mittelalters und der Renaissance*, München-Berlin, 1929, tr. it. *Sacrum Imperium*, Messina, 1933, p. 233; e cfr. le pp. 421-441, dedicate a Dante.

[95] E. BUONAIUTI, *Dante come profeta* cit.

[96] Cfr. rispettivamente M. BARBI, *Il Veltro, il DXV, e il gioachinismo francescano* cit.; ID., *L'Apocalissi dantesca*, in «Studi danteschi», XXII (1938), pp. 195-197. Su Dante e il gioachimismo il Barbi torna in *Nuovi problemi della critica dantesca*, in «Studi dant.», XXIII (1938), pp. 29-39.

[97] *Par.*, XXXII, 22 sgg.

[98] *Ib.*, XXXII, 132.

[99] *Ib.*, XXXII, 25-26.

stenza sulle funzioni mediatrici, del resto, lo pone al di qua anche delle *Collationes* bonaventuriane.

C'è d'altra parte in Dante l'esigenza fortissima di un riordinamento dell'intera società cristiana. Francesco e Domenico hanno espresso l'immagine di quello che la Chiesa dovrebbe essere: evangelicamente povera e volta ad una esclusiva cura spirituale, secondo la forma della vita di Cristo. Ma la riorganizzazione a cui Dante pensa deve investire il temporale insieme allo spirituale, il che significa ai suoi occhi, in un frangente ove l'esperimento teocratico toccava il suo apice, ripristino della dignità e delle specifiche funzioni del potere politico; fino a quando tale dimensione non viene investita, non può esservi nemmeno una efficace ricostituzione della Chiesa, poiché questa è ormai divenuta, in contraddizione con la sua natura, anche una componente dell'ambito civile e politico. La corruzione degli Ordini Mendicanti testimonia in maniera eloquente questa perdurante immanenza di una delle due guide nel dominio spettante di diritto all'altra. La via d'uscita accreditata dagli Spirituali è illusoria[100]; occorre che l'avvento di Francesco e Domenico sia seguito da una riedificazione del temporale, che restituendo alla potestà civile le sue prerogative consenta il pieno e definitivo rientro di quella religiosa nella «strada di Deo».

Gioacchino non può essere il profeta di questo rivolgimento complessivo, che è altra cosa rispetto alla sua immagine di società futura, ed è altresì incompatibile con le prospettive degli Spirituali. A bandire la riforma compiuta dell'umanità è invece l'autore stesso della *Commedia*, l'erede non meno di Enea che di Paolo, il profeta del Veltro e del DXV. Il binomio Gioacchino-Francesco attende la definitiva missione di Dante e del messo divino a cui il poeta prepara la strada. Ci si può chiedere, a questo punto, se nei fatti la riforma insieme spirituale e temporale concepita da Dante non costituisca una sorta di gioachimismo politico[101], una trasposizione degli atteggiamenti dell'abate calabrese su un piano non propriamente alternativo ma certo più ampio e complesso, il passaggio da un utopismo esclusivamente mistico ad un utopismo mistico e insieme civile. Ovvero se, a prescindere dall'esistenza o meno di una filiazione diretta, e magari nell'e-

---

[100] Cfr. a riguardo CH. T. DAVIS, *Povertà ed escatologia nella «Commedia»* [1980], in *L'Italia di Dante*, tr. it. di *Dante's Italy* [Philadelphia, 1984], Bologna, 1988, pp. 76-108, alle pp. 102-103.

[101] Così M. REEVES, *Dante and the Prophetic View of History*, in G. GRAYSON (editor), *The World of Dante*, Oxford, 1980, pp. 44-60, a p. 53; B. PINCHARD, *Sujet théologique, sujet initiatique. L'interprétation du joachimisme par Henri de Lubac et la figure de Dante*, in corso di stampa.

ventualità di una poligenesi, il DXV non costituisca la metamorfosi del «novus dux» gioachimita. Ma questo è un altro discorso.

ANTONIO DI GRADO

BIANCO E NERO SU NERO
(IL CINEMA SECONDO SCIASCIA)

«Che importa dove si giace, quando si è morti?
In fondo a uno stagno melmoso o in una torre di marmo sulla vetta di una montagna?
Si è morti, si dorme il grande sonno, non ci si preoccupa più di certe miserie (...).»
R. Chandler, *Il grande sonno*

Chissà che film vedeva, se ne vedeva, e quali amava, se li amava, Giovanni Falcone. E quali fotogrammi impazziti, che colori e che luci gli abbagliarono gli occhi in quell'istante?

> «Il gomito non lo sostenne più, ricadde. Vide il volto bello e quieto della signora Zorni animarsi di malizia; lo vide poi dissolversi, nella fine del tempo di cui stava varcando la soglia, nei titoli dei giornali dell'indomani (...). Pensò: che confusione! Ma era già, eterno e ineffabile, il pensiero della mente in cui la sua si era sciolta».

Come il Vice de *Il cavaliere e la morte*, come Leonardo Sciascia, Falcone amava Montaigne e s'accompagnava al pensiero della morte come a un compagno segreto. Come loro, era figlio della Sicilia secca e severa, raziocinante e laconica, melanconica e sarcastica, che a quel pensiero dominante tributa assidui, austeri sacrifici. Come il colonnello Carini del *Quarantotto*:

> «sempre così silenzioso e lontano, impastato di malinconia e di noia ma ad ogni momento pronto all'azione: un uomo che pare non abbia molte speranze, eppure è il cuore stesso della speranza, la silenziosa fragile speranza dei siciliani migliori... una speranza, vorrei dire, che teme se stessa, che ha paura delle parole ed ha invece vicina e familiare la morte...»

Come il Vice, che al Grande Giornalista, «di nessuna morale», al suo omertoso: «Siamo sulla stessa barca», può rispondere, giunto com'è alla soglia, ch'è la stessa, della verità e della morte: «Non lo creda, sono già

sbarcato su un'isola deserta».

E tanto basta a far scattare la divagazione, l'evocazione dapprima fortuita d'una serie di titoli (di letteratura, di cinema, d'arte figurativa), che nel teatro della memoria si dispongono e si combinano sotto il segno della necessità:

> «*L'isola del tesoro*: una lettura, aveva detto qualcuno, che era quanto di più si poteva assomigliare alla felicità. Pensò: stasera lo rileggerò. Ma ne aveva precisa memoria, avendolo tante volte riletto in quella vecchia e brutta edizione che una volta gli avevano regalato. Aveva perso tanti libri, nei suoi trasferimenti da una città all'altra, da una casa all'altra: ma non questo. Edizione Aurora: carta paglierina, che dopo tanti anni pareva aver prosciugato e sbiadito la stampa; e in copertina, malamente colorato, un fotogramma del film: che era in bianco e nero, piuttosto lezioso ed insulso Jim Hawkins, indimenticabile John Silver, Wallace Beery. Indimenticabile anche come Pancho Villa: e dopo aver visto l'uno e l'altro film, non si poteva più leggere il libro di Stevenson o quello di Guzman sulla rivoluzione messicana, senza che i personaggi si presentassero col fisico, i gesti e la voce di Wallace Beery. Pensò a quel che il cinema era stato per la sua generazione; e se aveva effetti paragonabili per la nuova, o se li avesse quel cinema rimpiccolito, a lui insopportabile, che offriva la televisione.
>
> (...) Stava intanto guardando *Il cavaliere, la morte e il diavolo*. Forse Ben Gunn, per come Stevenson lo descriveva, un po' somigliava alla Morte di Dürer; sicché gli parve prendesse, la Morte di Dürer, un riflesso di grottesco. L'aveva sempre un po' inquietato l'aspetto stanco della Morte, quasi volesse dire che stancamente, lentamente arrivava quando ormai della vita si era stanchi. (...) Mendicante, la si mendica».

Davvero indimenticabile e soprattutto inedito, il volto della Morte, se somiglia pure al Ben Gunn del film di Fleming: il Ben Gunn per l'appunto mendico e straccione, stralunato e saltabeccante dell'obiato caratterista Charles «Chic» Sale. Ma perché proprio quel volto? Proviamo a spiegarlo *à la manière* de Sciascia, ovvero ad affidarci alle libere associazioni della memoria, sovrapponendo a quei tratti altri volti e magari remoti e rimossi, così come il «volto» di Giacomo Casanova imprevedibilmente s'avvicenda a quello di Mattia Pascal sulla «maschera» di Ivan Mosjoukine.

Ed ecco che quel patetico spauracchio di Ben Gunn potrebbe, come per dissolvenza, sfumare su un altro smunto ceffo d'accattone, e pure sinistramente somigliante, se si pensa al film di Clarence Brown con la Garbo: e cioè il sudicio *mugik* che, curvo e come in atto di minacciosa questua, tenta i freni (Carducci: «ed i ferrei/ freni tentati rendono un lugubre/ rintocco lungo») e figura la Morte nella catarsi ferroviaria di *Anna Karenina*.

Eccola, la Morte «mendicante»: e se Sciascia non cita o addirittura non

pensa a quella lugubre figura servile, poche pagine più in là alla morte consacra un'altra e più canonica citazione, da quel vangelo dell'*ars moriendi* laica che è *La morte di Ivàn Il'ic*, una citazione che quell'anello mancante implica e svela: perché è ancora Tolstoi; e perché ancora, negli occhi del morente, si riflette un volto di *mugik*, quello del fedele Gheràsim. E solo a un accigliato accademico potrebbe parere irriverente quella contaminazione di letteratura «alta» e *routine* hollywoodiana che, invece, Sciascia praticava senza imbarazzo.

E tanto più doverosamente poteva praticarla, se a regnare su quelle umili larve era, come in quel vecchio film, l'algida, sfingea, mortuaria bellezza di Greta Garbo. Garbo-*la morte*, crepuscolarmente; ovvero, dannunzianamente, «Greta Garbo tentata di morire», per come la rubricava Marco Ramperti nell'*Alfabeto delle stelle* chiosato, a distanza di mezzo secolo e col distacco del pudore, da Leonardo Sciascia. E anzi l'autore, quel cinefilo-dandy di «estravagante genialità» e di «non solido gusto», insisteva e si lambiccava su quella metafora di morte, sulla «attrazione funeraria» di quella diva con «la morte negli occhi», con «quel suo sguardo oltre le cose», che è «lo sguardo "troppo alto", d'ascesi e d'addio, che gli infermi esalano agli estremi».

Garbo come Morte, Garbo «nota ed ignota», come cimento e naufragio dell'identità: «Ella è la più misteriosa, essendo la più evidente (...). Quanto più ci si accosta, tanto meno la vediamo». E non altrimenti la «vedeva» Sciascia. *Come tu mi vuoi*, ossia *Il teatro della memoria*:

> «A Roma, appena riletta la commedia, le immagini che vi avevano preso luogo erano quelle del film di Fitzmaurice, denaturato e come asettico rispetto all'idea pirandelliana ma indimenticabile per il volto marmoreo, levigato, indecifrabile — veramente l'Ignota di Pirandello, *malgré* Fitzmaurice — di Greta Garbo...».

Garbo come Mosjoukine: sulla maschera del *comédien*, un volto contratto «nell'identità di colui che perde l'identità». E forse non c'è da stupirsi, dell'assenza di figure femminili di rilievo nell'opera di Sciascia, se è Assenza la Donna, se è figura di vertigine e di eclisse nel gelido segno astrale di quella «stella» dei cieli nordici. Né c'è da stupirsi se «tre donne intorno al cor» gli son venute (e delicatamente evocate, nei modi di un'elegia ben altrimenti accorata e partecipe del consueto, esorcistico repertorio d'*idées reçues* pirandelliane e brancatiane) giusto alla fine, sulla soglia estrema del testamentario *Il cavaliere e la morte*.

Tre donne, tre stazioni del calvario del Vice: meglio, dell'espressionisti-

co *Stationendrama* scandito da Sciascia con ossessiva simmetria. E si pensi a quanto espressionismo (geometrie sconvolte e grumi d'orrore, mostri metropolitani e lugubri penombre) si sia riversato, complice l'emigrazione, nell'accogliente botte hollywoodiana e ancor meglio nel «nero su nero» della *detective-story*... Tanto meno incongrua, allora, la consueta scelta «impura» di Sciascia: e cioè quella di mixare linguaggi e codici non solo eterogenei ma pure divaricati, vale a dire coltissimi e plebei, e magari di far convivere, anzi d'accorpare il «melanconico» cavaliere di Dürer e lo smagato poliziotto, segnato da lividi e carezze, di Humphrey Bogart.

Quanto cinema, nel magro carniere dei poliziotti sconfitti di Leonardo Sciascia! E non è tanto il caso del prototipo-Bellodi, che ha letto Stendhal e Pirandello ma sullo schermo ha fatto appena in tempo a vedere *In nome della legge*, serbando in cuore l'ingenua emozione della sequenza finale fino in casa di don Mariano Arena, dove finalmente ha agio di replicare lo sguardo d'intesa fra l'esangue magistrato e il magnetico «massaro» di Germi (e Sciascia? quella «massa irredenta» d'umanità palpitava davvero in don Mariano e nei bolsi capimafia *d'antan*, o piuttosto nel terragno *Idealtypus* «borgese-mafioso» incarnato da Charles Vanel?).

Eppure quel criticatissimo «saluto delle armi» fra «uomini» era meno ingenuo di quanto non sembri, se a Sciascia serviva a vanificare il manicheismo («uomini e no») della retorichetta vittoriniana e della pedagogia neorealista. E Pietro Germi, estraneo per parte sua all'autoctona opacità espressiva dei neorealisti, e anzi fin d'allora il più «americano» dei nostri cineasti, indicava ai personaggi di Sciascia e sia pure alla lontana, di là da una casereccia e inattendibile «frontiera» western-mafiosa, nuove vie e altri modelli: e cioè gli interminati spazi e i costumi virili del «mito» americano. Quel mito ottimistico e vitale, del resto, era stato un siciliano povero, un emigrante di Bisacquino, a coniarlo o quanto meno a reinventarlo negli anni duri della «crisi»: quel Frank Capra la cui autobiografia, *Il nome sopra il titolo*, fu forse l'ultimo libro che svettò sul comodino dell'autore de *Il volto sulla maschera*.

Sciascia amava Capra e Ford, Hawks e Wellman, Vidor e Le Roy... Amava Hollywood: vale a dire la tradizione, comunicativa e coinvolgente, del «cinema-cinema», del solido artigianato incontaminato da ubbìe e nevrosi d'autore. Insomma, quel «cinema com'era» evocato da Peppuccio Tornatore nella cornice d'una Giancaldo che poteva chiamarsi Regalpetra, e che Sciascia (e a proposito di *Nuovo Cinema Paradiso*, che fu l'ultimo titolo della sua eccezionale carriera di spettatore) oppone all'odierno, da cui si sente «tradito» perché è diventato «altra cosa»: «è diventato parodisticamente letteratura, parodisticamente pittura, parodisticamente avanguardia

di ogni cosa che sa di avanguardia».

C'era una volta il cinema: e quei nomi obliati Sciascia li deliba, li fa echeggiare come a modularne le mitiche risonanze che Vittorini ricavava dalle sue «città del mondo». Anzi, a una lunga lista di cineasti scovata fra le pagine di Capra, aggiunge di suo due nomi: «Joseph von Sternberg e Rouben Mamoulian che io, invece, con particolare affezione ricordo». Una chiosa che equivale a una preziosa confessione, se ci mostra un inedito Sciascia che non arretra sulla trincea del più torbido, esotico, affatturato *mélo*, apparentemente così remoto dal suo pudore espressivo, dalla sua leggendaria diffidenza.

E torbide, plumbee atmosfere circondano tutti i successivi inquirenti, da Rogas al Vice, invischiano le loro mosse esatte ma inutili, votate allo scacco, in un irrespirabile, inestricabile «contesto», estenuano e sfumano quel grumo brancatiano di noia e d'impotenza nel paralizzante torpore del «grande sonno» di Chandler, regalano e magari *malgré* Sciascia un'aura romantica di perdente a ciascuno di questi illuministi inevitabilmente, ingloriosamente sconfitti. E si potrebbe perfino supporre che i modi spicci e la scarna filosofia dell'*hard-boiled* e del «nero» americano prendano la mano all'autore, che facciano aggio sulle sue convinzioni illuministiche; e che sgomitando, «contraddicendo e contraddicendosi», i suoi dolenti *detectives* si sbarazzino, in primo luogo, del fermo, inossidabile garantismo dello scrittore.

Uomini «di tenace concetto», i poliziotti di Sciascia: e poliziotti veri, mica filosofi del diritto o equanimi magistrati... E per esempio, il Rogas de *Il Contesto*, che in spregio a ogni norma usa il reo-vittima Cres come un'esca e come un'arma, s'identifica mentalmente (e moralmente?) con lui, lo lascia fare e perfino uccidere: soltanto (e sarebbe già scarsamente ortodosso) per meglio indagare? o anche per fare per suo tramite sommaria giustizia? Terribilmente complesso, il nodo giuridico nel pensiero e nella scrittura di Sciascia, d'un autore cioè che va finalmente liberato dall'aureola di compiaciuto apologeta dello scacco, di declamatore di pietosi martirologi.

Anzi: diritto e giustizia, e dunque la vuota ma irrinunciabile «maestà del diritto» da una parte, e dall'altra l'umana, troppo umana e viscerale avidità di giustizia, s'installano agli estremi d'una implacata dialettica: che vibra e sussulta fra le opposte tentazioni del garantismo e del giustizialismo, o (che è lo stesso) fra Voltaire e Napoleone, fra i sofferti cavilli di Luigi Pirandello e le brusche risoluzioni di Cesare Mori, fra il «piccolo giudice» di *Porte aperte* e il Grande Inquisitore alla Dostoevskij. Su uno dei piatti della bilancia, fanno peso d'azzardi e sofferenza gli eroi stanchi e brutali del «nero». E dilatano l'umanità e interiorizzano i moventi dello stilizzato,

astratto, autobiografico inquirente dei romanzi di Sciascia.

Ma su quella bilancia, più della *detective-story* d'oltreoceano è forse il *noir* d'oltralpe a pesare. E i suoi poliziotti tristi: legionari sul fronte d'una metafisica provincia e angeli caduti nella tenebra proletaria dei *bas-fonds*, uomini qualunque grevi d'irredenta quotidianità e tuttavia capaci di liberare da cumuli di fatica e di pena quel felino inarcarsi di reni che è la poesia, che è il bisogno di bellezza che li strega e li perde. Da Louis Jouvet e Jean Gabin, giù fino a quel Lino Ventura che Rosi non a caso sottrarrà ai crepuscolari *noirs* di Melville e Verneuil per calzargli le gualcite spoglie di Rogas, si direbbe che la memoria di quei mitici volti conferisca agl'immateriali teoremi di Sciascia quell'acre sapore di vissuto, quel cruento crisma di destini segnati e di «vite vendute» che solo il cinema transalpino seppe distillare.

Un nome e un volto, un titolo e un ricordo quasi a caso: il Louis Jouvet di *Legittima difesa* (*Quai des orfèvres*, 1947), del geniale, morboso, «maledetto» Henri-Georges Clouzot che, dalla condanna e dall'oblìo, la cronaca isolana giusto oggi fa riemergere evocando *Il corvo*, capolavoro d'ambiguità e di ferocia, e facendone volteggiare la macabra ombra nel Palazzo dei veleni. Un altro Vice, Jouvet, in quel film: che non ha saputo o potuto o voluto diventar commissario, che trascina un corpo dolorante e una dignità mortificata tra una levataccia e un affronto, tra una fallimentare vita privata e una *routine* professionale tutt'altro che gratificante.

E quando fronteggia l'ambiziosa cantante Jenny, e i loro ricordi di povertà si confrontano e affrontano, sono due i temi che l'inquisitore e l'inquisita si rimandano e rinfacciano: il freddo («sono nata in pieno inverno in una topaia...») e la sporcizia, materiale («mio padre... era un servo, pagato per pulire la sporcizia degli altri») e metaforica («io faccio lo stesso»), gli stessi che campeggiano nei ricordi scambiati fra il Vice e la signora De Matis (il *leit-motiv* della «Sicilia fredda», il *calembour* «polizia-pulizia») ne *Il cavaliere e la morte...*

Nient'altro, certo, che tracce sbiadite e timidi indizi, che esili trame in un teatro della memoria e trovarobato di stereotipi su cui ben altrimenti converrebbe indagare. Del resto, anche *Il Grande sonno* di Chandler, e quello di Hawks, e chissà quante altre degradate odissee metropolitane tinte di «giallo» o di «nero», in verità si chiudevano opponendo quella loro potente, letargica, tentatrice metafora di morte e d'oblio al tema obbligato della «sporcizia» («Si dorme il grande sonno, senza badare se si è morti male, se si è caduti nella sporcizia. Quanto a me, facevo parte di quella sporcizia, ora...»).

Ricorrente e ottenebrante, quella *dirtiness* è la variante prosaica, mo-

derna, urbana della *darkness* di Conrad, e non risparmia il Marlowe di turno, lo coinvolge anzi nel «contesto», e anziché variare e contrapporre raddoppia e stratifica «nero su nero», accumula «sporcizia» e marciume sull'irredimibile opacità del reale, impasta un nero sporco di pessimismo: per dirla con Sciascia, «la nera scrittura sulla nera pagina della realtà», il «nero su nero» specchiati di vita e morte. È nero che vede il Vice, quando alza gli occhi dalle sue nere carte, oltre il suo Dürer («la morte; e quel castello lassù, irraggiungibile»), oltre il muro scrostato, oltre il suo squallido ufficio di poliziotto.

E lo scruta e lo fruga, meticolosamente, quasi se ne potessero osservare dettagli e sfumature, quasi «il suo sguardo acquistasse un che di sottile e puntuto», quasi si potesse attribuire un colore a ogni nota del dolore:

> «Dalle tante sigarette fumate nella notte, il dolore di sempre aveva perso di consistenza, di pesantezza, trascolorando in uno strazio più diffuso. Si poteva, ecco, dare il nome dei colori alla diversa qualità del dolore, al suo mutare. Al momento, era mutato dal viola al rosso: rosso di fiamma, linguegiante, che imprevedibilmente lambiva ogni parte del suo corpo e vi si attaccava o vi si spegneva».

Questa, l'irrisoria tavolozza di Sciascia. Narratore in bianco e nero, Leonardo Sciascia, e d'un bianco che vira al nero per virtù d'ombre e nebbia, come nel venerato «cinema com'era»: e perciò inevitabilmente tradito dai cineasti, incapaci di resistere alla tentazione di passare una mano di ruffiano e mendace technicolor sulle sue pagine austere e monocrome, nere di scrittura sovrabbondante e autoriflessiva, nere di nera realtà. Nere come il buio della sala:

> «Che cosa è, lo spettatore cinematografico, se non un'ombra che guarda altre ombre, che confonde la propria ombra — e cioè la propria esistenza — con quella delle altre ombre che la luce proietta da dietro le sue spalle? E non sta come incatenato alla sua poltrona? E non è oggi, tra cinema e televisione, quello che Platone dice "il mondo conoscibile" ridotto alle ombre che passano sul grande o piccolo schermo, sulla parete della caverna? E un paio di generazioni non stanno dentro questa caverna fin dall'infanzia, come i prigionieri che Platone invitava ad immaginare?»

Su quel «nero» compatto, l'esigua brace d'una sigaretta: quella del Vice («accese ancora una sigaretta»), scontroso segnale di sconfitta al pari di quella che pendeva spenta dal volto terreo di Louis Jouvet, rovinato al tavolo verde, in una memorabile sequenza di *Verso la vita* citata o meglio incorniciata da Tornatore; o quelle sigarette che punteggiavano il «buio in

sala» come guizzanti fuochi di sant'Elmo, come pasoliniane «lucciole» d'un tempo che fu tanto meno asettico e intollerante, e che ancora concedeva alle vite la libertà di bruciare.

Oppure quella che nella *Storia semplice* di Emidio Greco arde tra le dita di Gian Maria Volonté, strabiliante *tableau vivant* in memoria dello scrittore, di cui impugna alla pari d'insegne la sigaretta e il bastone, ma pure virtuosisticamente riproduce i silenzi sornioni e le castigate accensioni, lo sguardo sottile dell'inquisitore e la smorfia sgomenta dell'inquisito, le citazioni sussurrate con ironica sprezzatura e le aspre verità biascicate con distratta rassegnazione. Un'immagine definitiva, da serbare nel buio d'un ideale sacrario o *chambre verte* alla Truffaut, d'un museo d'ombre rassicurante e remoto come la complice tenebra d'un vecchio cinema.

E forse è proprio in quella vecchia sala, in quell'oscurità di caverna platonica, in quel buio di grembo e di sepolcro, e nel cupo conforto del «grande sonno», che Leonardo Sciascia si ricongiunge finalmente a se stesso (*«Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change»*), e a quel «doppio» di poche parole e mesto sorriso, a quel brusco e ironico Gabin isolano, a quell'offeso Vice ch'ebbe il nome e la tragica sorte di Giovanni Falcone.

Postilla.

Quali film amasse Falcone l'ho appreso, dopo aver redatto queste pagine, da un'intervista di Ayala a un rotocalco: «film d'avventura, western e grandi classici». C'era da dubitarne?

So bene, invece, quali film amò Saro Contarino, alla cui memoria questo saggio (e il libro che lo racchiude) è dedicato. Ne parlammo, di cinema e dei film che amavamo, ogni mattina per anni, tanti anni. Prima che il «grande sonno» piombasse sulle sue palpebre, sui suoi occhi fermi e sereni.

ROSALBA GALVAGNO

UN'ELEGIA PER IL PADRE

> Avevo una traccia, un lasciapassare, un codice segreto, un messaggio cifrato per immettermi in quel marasma, come procedere l'avrei appreso una volta dentro. Nel mio breve passaggio in un brano di vita che a forza era entrato nella mia avevo raccolto un segno che però avevo subito rimosso, sia mentalmente che materialmente, relegandolo tra le pagine di un libro di educazione civica delle scuole medie.
>
> La chiave era C.C. 269-279.
>
> Silvia Lo Giudice, *C.C. 269-279*, p. 71-2.

Nel brano posto in esergo si legge la prima allusione all'enigmatico «messaggio cifrato» che dà il titolo al romanzo di Silvia Lo Giudice: *C.C. 269-279*[1]. È a metà circa del romanzo che il lettore viene informato sull'esatta denotazione di questo «codice segreto» che, benché raccolto dal narratore protagonista come un «segno», viene tuttavia «subito rimosso». Sveleremo più avanti il «messaggio nascosto dietro queste lettere e questi numeri» (p. 75) coi quali la giovane autrice ha scelto di intitolare la sua prima prova narrativa.

Il romanzo di Silvia Lo Giudice composto di sette capitoli più un'*Appendice* destinata a «lettori pazienti», racconta, a partire da un crimine — un omicidio —, la storia d'amore di Giovanni e Sara. È Giovanni (nella prima parte del romanzo) che narra in prima persona e al passato la sua ricerca della verità: quella del colpevole dell'assassinio e quella erotico-sentimentale concernente Sara, la ragazza amata.

Il romanzo si presenta come appartenente simultaneamente al genere narrativo "poliziesco" e a quello "psicologico" o di "formazione". Ma, ci

---

[1] Silvia LO GIUDICE, *C.C. 269-279*, prefazione di Giorgio Barberi Squarotti, Roma, Cooperativa Editrice II Ventaglio, 1994. Tutte le citazioni saranno indicate nel corpo del testo.

sembra già di potere avanzare che il romanzo di "formazione", più esattamente di "ricerca", si serve del sottogenere "giallo" per meglio articolare il proprio percorso che, come vedremo, è anomalo rispetto al canone assunto. Infatti, il nostro investigatore Giovanni, non solo si accontenta di un colpevole improbabile, assolto al processo per insufficienza di prove, ma scoprirà il vero assassino, che resterà impunito per la legge, fortuitamente e non attraverso le sue indagini. Ma quello che è fortuito per il protagonista non lo è per la narrazione che obbedisce ad una logica non puramente poliziesca per la quale la verità si oppone ad una non-verità, ma ad una logica narrativa più complessa e contraddittoria per la quale la Verità si articola piuttosto con l'Inganno.

Indipendentemente dalla suddivisione in capitoli su evocata, il romanzo è costituito, sul piano del discorso, da tre macrosequenze ciascuna contraddistinta da una specifica voce enunciativa: nella prima macrosequenza, che comprende i primi cinque capitoli, la voce narrativa coincide con quella del protagonista Giovanni (narratore omo-diegetico testimone e partecipe degli avvenimenti), il quale a partire da un «fatto» (cap. I: *Il fatto*) — l'assassinio del professor Bernardo Tindari —, ci informa dapprima, tramite un *flash-back*, sugli «antefatti» (cap. II: *Gli antefatti*) che hanno preceduto il delitto, e quindi sugli avvenimenti immediatamente successivi al delitto e sulla sua decisione di cercare la verità (Cap. III: *Le indagini* e cap. IV: *Il giudizio*):

> Avevo addosso una grinta nuova e un desiderio ancora più acuto di vero. Quel delitto era una parte della mia vita e solo seguendone la trama e penetrandone le intime ragioni avrei scoperto me stesso. Parte della mia verità, della mia conoscenza della realtà risiedeva in quell'intrigo: districandolo, svelandolo, avrei percorso strade che erano solo mie e che mi avrebbero condotto a una coscienza più limpida.
>
> Arrendersi significava per me accettare la mia vita come un pasticcio insolubile. (p. 71)

La prima macrosequenza racchiude il romanzo scritto da Giovanni, così come si legge nel capitolo sesto col quale si apre la seconda macrosequenza. Il romanzo di Giovanni, «il romanzo o il libro della sua vita», si chiude in realtà col «diario di Sara», con un testo cioè scritto da Sara:

> Giovanni aveva riletto il diario sei o sette volte; di seguito, seguendo un

---

[2] Si tratta del v. 12 della sesta sfrofe del canto *A Silvia* ("All'apparir del vero") sul

> moto circolare che non s'interrompeva mai: il settenario di Leopardi[2] si allacciava al corpo monco di frase iniziale[3]: il pensiero continuava, si espandeva, ma girava su se stesso, ossessivamente.
>
> L'idea che Sara avrebbe potuto irritarsi per la sua indiscrezione non gli era balenata neanche per un attimo. quasi fosse stato un proprio diritto leggere il suo diario. Lo sfogliava ancora una volta prima di spedirglielo pensando a un breve pensiero da apporvi in calce: pensò di scrivere qualcosa come: discrete capacità artistiche, non trascurarle; e formulò il concetto in cento forme sintattiche e lessicali diverse, buone per un manuale di stile. Ma finalmente trovò l'espressione risolutiva, scoprì che suonava bene e che era un giudizio conclusivo sulla sua esperienza vissuta: Addio Sara, goccia di miele che ti perdi nel nulla. E finalmente si sentì placato.
>
> [...] Ripetendosi quell'addio, Giovanni ripensava al romanzo della sua vita, a quelle cartelle manoscritte che aveva riposto nel cassetto, nell'attesa di rileggerle più tardi, col senno di poi, e di leggerle ai suoi genitori o ai suoi figli. Un vero romanzo, con tanto di titolo: C.C. 269-279 (un titolo ad effetto che sembrava una formula segreta e si circonfondeva di mistero), un giallo esistenziale (ogni esistenza non è un giallo di cui si vogliono scoprire i segreti, le ragioni di ogni fatto, la verità che ci appartiene e che forse non sapremo mai, almeno in questa vita?), un romanzo d'azione, con colpevoli e innocenti, affari di cuore, tradimenti e inganni. Ma soprattutto un libro autobiografico in cui lui era cresciuto, cercando di redimersi e di trovare un suo ruolo. (p. 127-8)

Un narratore extradiegetico si incarica dunque a partire dalla seconda macrosequenza, del «seguito della vicenda», anche se non mancano incursioni, nel discorso, della precedente voce narrativa («non trascurarle», «Addio Sara, goccia di miele che ti perdi nel nulla»). Il medesimo narratore extradiegetico sembra anche saperne molto sulla struttura del romanzo di Giovanni. Già a proposito del titolo definito come «una formula segreta», egli ci suggerisce i possibili generi a cui la narrazione potrebbe essere ascritta: il giallo esistenziale, il romanzo d'azione, e, infine, il libro autobiografico. E in effetti il "romanzo di Giovanni" (la nostra prima grande macrosequenza) può essere ascritto a tutte e tre queste rubriche generiche ivi compreso il quinto capitolo (*Il diario di Sara*) che altro non è che l'innesto nel "romanzo di Giovanni" dello stralcio di diario della sua amata. È il narratore extradiegetico che subentra nella nostra seconda macrosequenza (capitoli sesto: *Il seguito della vicenda*, e settimo: *Epilogo*) a darci le

---

quale s'interrompe il diario di Sara: «... il nostro cuore è fresco, le nostre parole rinfrescanti: quella luminosità mi abbaglia di gioia, ma all'apparir del vero» (p. 125).

[3] «Tutto è cambiato.» Così, *ex abrupto*, ha inizio il frammento di diario. (p. 117)

ragioni di questo innesto:

> Riflettendo seriamente su quel romanzo, [Giovanni] pensò, che nell'economia della storia il diario di Sara doveva costituire un capitolo imprescindibile (altrimenti come avrebbero fatto i suoi figli a capire il personaggio?). Sfilò dal plico bianco le pagine scritte dall'amica (tanto Sara avrebbe pensato che le avesse ancora Francesco Filippo), rilesse ad alta voce quell'altisonante addio (così doveva finire il libro della sua vita) e lo ripose, insieme con gli altri capitoli, nel cassetto; (p. 128)

Il "libro di Giovanni" si appropria così di questo frammento di diario come di una parte staccata del corpo di Sara: «un corpo monco torturato. Uno stralcio di diario di cui lei stessa o qualcun altro aveva deciso di farne scempio. [...] quello stralcio di vita senza inizio né fine, una parte di cuore preservata dalla distruzione» (p. 74 e 116)

La seconda macrosequenza riprende le vicende dei due protagonisti a dodici anni di distanza dagli avvenimenti narrati nella prima, nel momento quindi della loro maturità. Nel corso di uno dei dialoghi nei quali il narratore ce li rappresenta, Sara fa allusione ad un «racconto» che ella aveva scritto in Sicilia e che ritroveremo sotto forma di una *Appendice* alla fine del romanzo (la nostra terza macrosequenza). Il dialogo in questione si apre su una scena coniugale — Giovanni e Sara si sono sposati — che lascia già trasparire i segni della crisi:

> Giovanni la faceva trasalire: — Sara, che fai?
> — Penso a delle cose che vorrei scrivere — rispondeva,
> — E allora scrivi — incitava lui.
> — Provo a farlo, ma poi mi accorgo che non è così bello come quando lo penso soltanto e allora non mi dà gioia scrivere, preferisco pensare.
> — Ma hai mai scritto qualcosa?
> — Si, un racconto, anni fa, quando ancora vivevo in Sicilia.
> — E che tipo di racconto?
> — Un racconto sull'amore, ambientato nei musei Capitolini, i protagonisti sono le opere d'arte che emergono dall'immobilità con il buio della notte e vivono e amano.
> — E qual è il titolo?
> — Sonata in La maggiore di César Franck. Si chiama così perché ho cercato di descrivere con immagini e situazioni ogni movimento della sonata, ho cercato di tradurre i temi musicali in emozioni umane, in attimi di vita, in sentimenti universali.
> — L'idea è originale, ma il tuo stile?
> — Non so... vorrei che si ispirasse a quello dei grandi: che fosse a momenti scarno, in altri altisonante, vorrei una lingua chiara e ricca per espri-

> mere compiutezza, stabilità, certezze, vorrei, attraverso il linguaggio, far convivere la musica con la poesia e l'arte, vorrei creare una sinestesia... Il racconto è dedicato a mio padre.
>
> — E quando me lo farai leggere?
>
> — Prima o poi te lo darò.
>
> Spesso i loro discorsi ruotavano attorno a quel racconto o all'idea che ne aveva Sara, ma finora Giovanni non l'aveva mai letto. (p. 142-3)

Ma un'altra anticipazione del tema dell'Appendice-racconto si legge già all'inizio del "romanzo di Giovanni":

> Mi raccontava che domenica era stata ai musei Capitolini, naturalmente col padre: e c'era il Galata morente e la Venere Capitolina e il San Giovannino del Caravaggio e l'apollineo giovanetto che si toglie la spina.
>
> — Lo spinario è vera arte, con la sua forma così chiara, essenziale, di immediata comunicazione — diceva muovendo un dito nell'aria quasi tentasse di disegnare l'adolescente chino sul suo cruccio. (p. 26-7)

Questi due diversi luoghi del romanzo, contengono il medesimo riferimento ai musei Capitolini e alla predilezione di Sara per la figura del padre. I due brani (il primo citato è posteriore al secondo) si situano prima e dopo il delitto, la cui vittima altri non è che il padre di Sara, quello stesso padre che accompagnava la figlia, nel fine settimana, ai musei Capitolini e al quale quest'ultima dedica, *post mortem,* un racconto scritto in Sicilia, l'isola nella quale si è trasferita insieme alla madre subito dopo l'assassinio del padre. Un racconto rimasto a lungo inedito, e che solo a distanza di anni sarà ripreso e dedicato anche a Giovanni, così come si legge nella dedica dell'*Appendice* intitolata: *Sonata in La maggiore di César Franck — a mio padre che non ha saputo amarmi e a te che hai saputo farlo.*

La prima grande macrosequenza del romanzo si apre su un'afosa giornata di luglio, alla vigilia degli esami di maturità, in cui Giovanni è immerso nello studio della letteratura italiana, in particolare, dei *Sepolcri.* In una camera attigua alla sua studia Sara, sua vicina di appartamento e sua compagna di liceo, nonché, sin dall'*incipit* del romanzo, sua amata:

> Anche Sara, dall'altra parte del muro, a quell'ora studiava: stessa classe, stesse materie [...]
>
> Accostai l'orecchio alla parete, ma non udii alcun rumore; di solito a quell'ora, con il mio udito affinato dal consueto esercizio dell'amoroso ascolto, la sentivo ripetere a voce alta. Si stava riposando anche lei, oppressa dal caldo e dalla tensione? Oppure si sentiva male? (p. 7)

Sara è indiziata fin dalla sua prima apparizione, da una malattia misteriosa e minacciosa per Giovanni («L'idea della malattia di Sara mi afferrò i pensieri» p. 7), ma ecco che il suono del violoncello, proveniente dall'appartamento della ragazza, spinge il nostro eroe a farle visita. La porta dell'appartamento stranamente socchiusa gli permette di sgattaiolare nella camera dell'amata senza esser visto; gli capita così, clandestinamente, di "ascoltare" la scena dell'assassinio, vera e propria azione germinale da cui si snoderà il romanzo. Infatti, dopo essere riuscito ad evadere l'attenzione del padre di Sara, il quale, benché fosse intento al suo violoncello, aveva sentito i passi dell'intruso, rimane poi bloccato nella stanza di Sara per il sopraggiungere di qualcuno la cui inattesa visita irrita manifestamente il professore:

> — Cosa sei venuto a fare qui, cane accattone? Vattene via.
>
> C'era un non so che di tremendo in quelle parole che mi raggelò il sangue: un presagio di male irrevocabile. Udii allora un fracasso irrompente, di una violenza maligna e impietosa, come di due bestie feroci che si azzannino per sbranarsi. Il violoncello fu scaraventato per terra e la cassa armonica risuonò mestamente. Non parole, ma ghigni, sospiri, lamenti. Un vaso strillò con furore schiantandosi in mille pezzi; le sedie correvano sul parquet; le gocciole di cristallo del lampadario si dolevano flebilmente per l'odio sfrenato che le faceva ondeggiare.
>
> E neppure una parola, un grido che implorasse aiuto: lottavano selvaggiamente, come non aspettassero altro che quella sfida. Udii il tonfo dei corpi sul pavimento, il rotolarsi dell'uno sull'altro e il picchiare dei pugni sulle ossa. Ancora uno schianto e le corde del violoncello gridarono e gridarono ancora, disperatamente, fino a che il grido si spense in un lamento.
>
> La paura mi paralizzava. Respiravo a fatica. Credendo di venir meno mi appoggiai all'armadio e mi accorsi che lentamente scivolavo in una placida inconscienza che mi esimeva da ogni responsabilità, persino gli echi della colluttazione giungevano ovattati. Fu un gemito disperato che mi fece sobbalzare.
>
> Seguì un silenzio lunghissimo, poi uno dei due si aggirò affannosamente nel salone: rovesciò i libri dalla libreria, aprì i cassetti e rovistò dentro, fece tintinnare l'argenteria, urtò seggiole e frantumò coi piedi i cocci del vaso, poi si mise a strofinare con foga per annullare ogni traccia di quel passaggio.
>
> Ci fu di nuovo silenzio, ancora più terribile, come di morte. Dovevo scuotermi, svegliarmi da quell'incubo, se poi era davvero un incubo, e tornare alla mia rassicurante realtà. Sul marmo dell'ingresso scivolai, con la faccia a terra. Scorsi un foglietto di carta, lo afferrai subito e mi rialzai: in un attimo ero fuori da quell'inferno, chiuso nella mia stanza. (p. 9-10)

Questa sequenza non soltanto costituisce il nucleo germinale del ro-

manzo, ma ci svela anche, con un anticipo impressionante, la reazione problematica e conflittuale dell'involontario testimone del delitto. Cosa che incrina o perlomeno contamina il genere poliziesco assunto. Giovanni, prima di decidersi a investigare sul delitto, rimane piuttosto paralizzato, impaurito e desideroso di fuga di fronte alla circostanza traumatica, come a non volerne sapere nulla (come illustrano le pagine che seguono alla già eloquente descrizione dell'assassinio). Niente, apparentemente, avrebbe dovuto impedirgli di collaborare alle prime indagini del commissario giunto immediatamente sul luogo, dal momento che, innocente, aveva avuto la disavventura di essere un testimone anomalo del crimine, e per di più, si era ritrovato a raccattare un indizio proprio sul momento di scappare dall'appartamento della vittima, quel «fogliettino di carta» che invece sarà dimenticato e perfino «rimosso» dal ragazzo impaurito. A informarlo sull'identità della vittima e sui dettagli del delitto, sarà sua madre: il professore Tindari è stato ucciso col puntale del suo violoncello conficcatogli in mezzo al petto. Particolare questo che suscita curiose riflessioni da parte di Giovanni che non nasconde l'antipatia per quello strumento («E finalmente capivo l'inspiegabile e ostinata ripugnanza che mi ispirava quel congegno musicale, la repulsione che mi invadeva ogni volta che ne uscivano note basse e tetre»). Perché mai un semplice strumento musicale dovrebbe provocare ripugnanza e repulsione? La metonimia, ulteriormente ripresa e sviluppata nel testo, figura già l'ostilità del nostro eroe per il suo irraggiungibile rivale.

Il secondo capitolo si chiude esattamente dove si apriva il primo: la preparazione di Giovanni agli esami di maturità. Il narratore rimemora gli anni che precedono il «fatto», focalizzando la sua passione per Sara. Il passato è narrato sempre da questa specola privilegiata: Giovanni che scruta o insegue la sua amata. Dal primo incontro avvenuto a 8 o 9 anni fino ai primi approcci amorosi e alla successiva e momentanea rottura, l'avventura amorosa di Giovanni è scandita secondo una temporalità mai storicamente specificata, ma connotata dalla segnalazione del trascorrere delle stagioni e degli anni scolastici. In base ad alcuni indizi politici e di costume è possibile situare gli avvenimenti nella seconda metà circa degli anni Settanta («Di partiti, neri o rossi, non ci interessavamo affatto e perciò al Liceo eravamo malvisti. Non disdegnavamo le feste né le discoteche, ... p. 28). Giovanni e Sara i cui ritratti sono a più riprese e variamente arricchiti nel corso della narrazione, sono due giovani rampolli della borghesia medio-alta, le cui rispettive famiglie abitano in due appartamenti attigui in un palazzo di via Piacenza a Roma, nello splendido quartiere a ridosso del Quirinale e delle sue magnifiche adiacenze. La topografia e l'onomastica urbane sono

sempre meticolosamente indicate nel romanzo, possiamo seguire le vie e le piazze di Roma nonché i percorsi dei personaggi come in un Baedecker. Ora, la massiccia presenza di questo grande Codice Onomastico se, da un lato sembra confarsi in virtù del suo realismo descrittivo al genere poliziesco, dall'altro, ne segnala, per la stessa ragione, il limite. Infatti alla realistica descrizione dei luoghi si oppone non soltanto l'indecidibilità della stessa trama poliziesca che non trova la sua soluzione narrativa logica (la scoperta e soprattutto la punizione del colpevole), ma che si accontenta, almeno limitatamente al "romanzo di Giovanni" (alle motivazioni cioè di un "cercatore"), di una soluzione falsa. La verità poliziesca (di Giovanni investigatore) rimarrà infatti senza effetti sull'eroe, che invece sarà profondamente trasformato dalla verità effettiva.

Il professor Bernardo Tindari, il seducente e autoritario padre di Sara, è particolarmente messo a fuoco dal racconto e dalle descrizioni di Giovanni che si pone fin dall'inizio in una posizione di rivalità e di gelosia nei confronti di questo antagonista sempre negativamente connotato, tranne che, ai suoi funerali, quando, eccezionalmente, il disprezzo di Giovanni cede il posto alla commozione («Pensai al morto con un sentimento nuovo: il rimorso. [...] Se era vero che avevo sempre pensato male di lui, era altrettanto vero che in quel momento ero pentito e per la prima volta pensai alla sua morte come a una perdita, a una mancanza, senza quell'orrore e quella pertinace vergogna che mi facevano d'improvviso sbarrare gli occhi. Mi sentii commosso.» p. 58). Ma è noto quanto il «rimorso» abbia a che fare con l'ambivalenza nei confronti di un padre padrone preferitogli da Sara. Donde la reazione contraddittoria, quasi amletica, del giovane innamorato di fronte all'assassinio e, in definitiva, la rinuncia a trovare il vero colpevole.

Ma malgrado la presenza di questo padre invadente, Giovanni insiste nel corteggiare Sara e nell'ascoltarne i rumori e i silenzi dietro il muro che unisce e separa le loro camere, un «sipario» che gli permette di spiare l'esistenza quotidiana dell'amata e persino di fantasmare su di lei. (p. 17)

Sempre in questo secondo capitolo viene introdotta Serena, amica del cuore e compagna di giochi di Sara, che avrà un ruolo altamente funzionale nello scioglimento del "giallo".

Insieme ai ritratti dei personaggi che popolano a titolo diverso il romanzo, Giovanni delinea anche il suo, attribuendosi i tratti impietosi dell'adolescente in preda alle inquietudini, alla confusione, all'autodenigrazione e alle inevitabili idealizzazioni di quella ingrata età, sì da desiderare la «maturità» quale utopistica soglia di libertà. Ma per il momento, in mezzo ai suoi tormenti adolescenziali, a Giovanni non rimane che fare appello a suo padre per averne conforto («L'unica presenza che mi confortava in

quell'età di trapasso era mio padre.» p. 18). La prima apparizione del padre di Giovanni si pone sotto il segno dell'idealizzazione e della tenerezza, del sapere e degli affetti, contrapponendosi così alla figura paterna dispotica e seduttrice del professor Tindari. Ma il rassicurante giudice della Corte Costituzionale confesserà in una lettera al figlio[4] la propria fragilità e, nell'ultima parte del romanzo, sprofonderà in una paralisi da ictus.

Due grandi Codici vengono qui introdotti che saranno reiterati nel corso della narrazione fin nella chiusura perigrafica del romanzo stesso, cioè nell'*Appendice*: il Codice Mitologico e il motivo della "passeggiata" che può considerarsi un vero e proprio Codice Proairetico.

La prima grande *ekfrasis* mitologica non è che il racconto fatto dal padre a Giovanni, del mito dei Dioscuri (suscitatore il monumento ai Dioscuri in piazza del Quirinale, p. 20-21) che rivelerà la sua funzione simbolica poco oltre (p. 43), e nella seconda parte del romanzo laddove il motivo del "legame" che unisce due persone ritorna sorprendentemente in tutt'altro contesto (p. 151). È il motivo profondo del mito così come esso viene interpretato nel testo, quello di una gemellità intesa come unione indissolubile e come difesa contro la solitudine.

Anche il motivo della passeggiata, variamente iterato e solo superficialmente catalitico, assume una valenza simbolica se si pensa che durante le passeggiate culturali di Giovanni col padre, di quelle amorose con Sara, di quelle amicali con Francesco Filippo, compagno di scuola e doppio ideale di Giovanni, e infine di quelle solitarie, l'eroe è nella situazione di apprendere sempre qualcosa, di cercare qualcosa. Le passeggiate rinviano così a un vero e proprio Codice Proairetico: il personaggio agisce e si trasforma attraverso queste.

Un altro motivo dalla valenza simbolica particolarmente esibita è quello del "profumo" che serve ad assimilare in qualche modo tutte le donne del professor Tindari, profumo col quale il seduttore sembra avere impregnato le sue conquiste. Ora, ad *incipit* del romanzo, nella medesima sequenza dove appare il motivo del "profumo", viene pure descritto il «rapporto particolare» di Sara col padre e l'emergere improvviso di quel «morbo misterioso» che accompagnerà l'esistenza della ragazza fino alla morte del padre. Giovanni indagherà subito sulla natura delle crisi di Sara, ma ne riceverà una risposta enigmatica. Il segreto o l'enigma di tale morbo sarà svelato nell'ultimo capitolo della prima macrosequenza per la voce stessa o

---

[4] Questa lunga lettera (pp. 145-152) sembra proporsi come un significativo e inedito "rovesciamento" della celebre *Lettera al padre* di Kafka.

la scrittura di Sara, attraverso il suo diario che diventa così, sul piano del discorso narrativo, parte integrante e perciò stesso funzionale del "romanzo di Giovanni", proprio perché serve a sciogliere un nodo altrimenti inestricabile, un nodo definito dal testo «Inganno». C'è da chiedersi perché l'Autore abbia scelto questa soluzione originale, cioè questo espediente enunciativo, per arrivare ad una verità.

Ecco qui di seguito alcuni occorrimenti rispettivamente nel "romanzo di Giovanni" e nel "diario di Sara":

> Sara nei miei confronti non era mutata e, benché non sempre si aprisse a me, percepivo che qualcosa di lei mi sfuggiva, qualcosa che non potevo afferrare, che non avrei mai afferrato, forse.
>
> Una sera che era particolarmente taciturna glielo chiesi: — Ti è successo qualcosa, Sara? Da qualche tempo ti vedo strana, diversa... sembra che tu soffra: se vuoi, puoi parlarmene.
>
> — Si è rotto qualcosa, Giovanni — disse, distogliendo gli occhi dai miei.
>
> — Si rompe sempre qualcosa. A te cosa si è rotto?
>
> Un inganno ha rotto l'incanto: l'ha corrotto.
>
> Il senso oscuro di quell'allitterazione mi attirò sempre di più nella sua rete. — Quale inganno, quale incanto? — insistei. (p. 24)

> Lo so che m'inganni, papà, facendoti credere quello che non sei [...] Soffri poi quando sono io ad ingannarti... (p. 118)

Ora l'Inganno è un tema centrale del romanzo, che concerne specialmente i due protagonisti, e se Sara si sentirà ingannata dal padre e dall'amica del cuore — anche se quest'ultima da ingannatrice diventerà complice di Sara —, Giovanni subirà l'inganno di Sara, di Francesco Filippo e, più radicalmente, della vita stessa. L'Inganno non è altro allora che il prezzo imposto dalla vita e che è inseparabile dalla ricerca della verità. Esso si oppone assiologicamente alla verità. Nel primo brano appena citato viene annunciato, senza essere esplicitato, il motivo occulto dell'Inganno. Sara non lo svela e solo dalle pagine del suo diario sapremo attraverso quali lotte con l'enunciazione e la scrittura riuscirà a simbolizzarlo. Parallelamente, sapremo solo alla fine del romanzo e attraverso un'altra voce narrante, quella dell'amica Serena (attraverso precisamente una sua lettera indirizzata a Sara, p. 161-2) che l'inganno di Sara, il delitto del professor Tindari, l'inganno di Giovanni celano una complessa trama incestuosa che spiega da un lato il mistero che Sara rappresenta per Giovanni e, dall'altro, la passione adolescenziale di quest'ultimo, almeno fino allo scioglimento dell'Inganno che coincide, in qualche modo, con la fine del romanzo. A conferma

citiamo:

> Non avevo mai visto Sara così felice: era stata in Spagna con la sua amica del cuore e con suo padre al quale era legata da un rapporto tutto particolare fatto di devozione, timore, attrazione, confidenza e qualche bugia. Lo amava come avrebbe potuto amare un amante molto più grande di lei, cui ogni tanto doveva mentire se non voleva essere troppo oppressa.
>
> Suo padre, col pretesto di istruirla ed educarla, le stava costantemente intorno. Ecco perché mi irritava il professor Tindari, con quei suoi occhi verdi, maliziosi e provocanti, i baffetti sempre curati e quello sguardo da seduttore. E mi irritava anche la sua amica del cuore: bruna, bella e formosa. (p. 23)

Un altro personaggio chiave è introdotto nel capitolo degli "antefatti". Si tratta di Francesco Filippo, l'affascinante compagno di scuola col quale Giovanni decide di coltivare un'amicizia. Giovanni è attratto dalla bellezza, dall'intelligenza e dal sapere di Francesco Filippo che, benché di oscure e modeste origini, brilla nella scolaresca per eleganza e classe. Giovanni non esita a contrapporsi negativamente al compagno («Io a quel tempo ero un ragazzo di media statura, mingherlino; quando camminavamo, Francesco Filippo mi sovrastava. [...] Pur nella semplicità del suo abbigliamento era sempre in ordine come un principe che avesse messo da parte gli abiti più fastosi.» p. 34). Il rapporto tra i due amici improntato ad un reciproco e leale scambio, soffre però curiosamente di un non-detto, di un sintomatico silenzio riguardo a Sara: «... Ero sul punto di aprirmi, di parlare di Sara. [...] Stavo per dire: finora ti ho nascosto qualcosa, quando Francesco Filippo balzò di scatto ... »p. 37). Ma verso la fine dell'anno scolastico — siamo in terza liceo —, la frequenza tra i due si dirada provocando una sofferenza a Giovanni che avverte la mancanza dell'amico come una perdita.

Ed ecco che iniziano così le solitarie ed erratiche passeggiate di Giovanni, non più guidate dal sapere del padre o dal desiderio per Sara o dall'amicizia per Francesco Filippo. Risale ad una di queste passeggiate l'incontro con don Antero che al cruccio di Giovanni per il suo amore non ricambiato da Sara, ribatte: «Cerca altro, allora, il Signore ti vuole bene, è un buon padre, non ti lascerà solo...» (p. 42). Un avvertimento che richiama le medesime apprensioni del padre di Giovanni che aveva messo in guardia il figlio da quella ragazza troppo «selvatica»: «— Quella ragazza è troppo selvatica, ti farà soffrire» (p. 31). Questa sofferenza non tarderà ad arrivare; Giovanni scoprirà l'Inganno nell'amore e nell'amicizia: la relazione di Sara con Francesco Filippo. La scena traumatica è collocata, non a caso, in una sorta di *locus tenebrosus* (p. 45) che è l'esatto opposto di quel-

l'altro che aveva visto l'eroe protagonista dei suoi amori con Sara (p. 27).

Il terzo capitolo intitolato *Le Indagini* si chiude con un paragrafo che focalizza la figura dell'Inganno. Giovanni decide ad un tratto di consacrarsi alle indagini sul delitto di via Piacenza, perché desideroso di uscire dall'inganno e di scoprire la verità. Ma da cosa e da chi Giovanni si sente ingannato? È suo padre a porgli questa domanda alla quale egli risponde con un testo sull'inganno appunto che sottopone al giudizio paterno e con la decisione di fare «le mie indagini e di formulare il mio giudizio [...] perché voglio conoscere meglio la realtà, così multiforme e ingannatrice e crescere e fare ordine nella mia vita» (p. 73). L'indagine sul delitto e la ricerca della propria verità diventano tutt'uno. Malgrado la sua estraneità al delitto, malgrado la sua iniziale fuga davanti al crimine che l'aveva «pietrificato», Giovanni decide di iniziare le sue indagini a partire da quel pezzettino di carta raccolto sulla soglia di casa Tindari e con su scritto: C.C. 269-279, scartando la lettura del diario di Sara, pervenutogli per errore, col pretesto della ferita che il recente passato della relazione di quest'ultima con Francesco Filippo ancora gli provoca («Lontani, ormai separati, il loro passato tornava a ferirmi.» p. 74).

Le indagini di Giovanni che occupano propriamente il quarto capitolo del romanzo intitolato *Il giudizio*, aprono, all'interno di quella che abbiamo indicato come un'unica macrosequenza, una distorsione narrativa — un sintomatico *détour* dall'effetto procrastinante —, che, se da un lato soddisfa alla regola della *suspence*, dall'altro la frustra, perché la soluzione data da Giovanni al delitto risulta assolutamente insoddisfacente. Tuttavia le investigazioni dell'eroe se non portano alla scoperta del vero colpevole, servono però al "senso" che investe l'intero romanzo e il destino del protagonista, il quale in realtà approfitta delle sue indagini per scoprire l'universo inquietante e nascosto della vittima, quasi a voler giustificare così l'atto omicida che forse egli stesso avrebbe desiderato commettere.

Ancor prima della decodificazione della formula cifrata, il romanzo anticipa il movente del delitto attraverso la giusta lettura che di questo aveva fatto a caldo il padre di Giovanni: «Il delitto è stato certo frutto di un furore esasperato da qualche rifiuto del professore [...] forse questa morte rientra in un ordine della natura, in una giustizia naturale che sfugge al controllo umano e l'assassino rimarrà ignoto, impunito dagli uomini, ma sarà la vita stessa a punirlo, forse» (p. 54-5). Ad avere spinto perciò l'ignoto visitatore del professor Tindari all'atto omicida deve essere stato un «rifiuto». Ora, proprio all'inizio del quarto capitolo (*Il giudizio*), il messaggio cifrato viene finalmente esplicitato:

C.C. 269-279.

Era stato semplice svelare il messaggio nascosto dietro queste lettere e questi numeri. Ero figlio di un giudice e studente di legge, facevo pratica nello studio legale di mio zio.

Gli articoli 269-279 del Codice civile trattano la dichiarazione giudiziale della paternità o della maternità naturale, indicano cioè, con quel linguaggio scarno e così aderente alla propria necessità da dare l'illusione di un'immediata giustizia, le disposizioni che un figlio deve seguire per agire in giudizio in vista del riconoscimento, nel caso i genitori non abbiano provveduto a farlo.

Studiai attentamente quegli articoli del Codice, tanto che, come una filastrocca, li ripetevo a memoria.

L'azione per ottenere la dichiarazione giudiziale della paternità o maternità naturale può essere intentata dal figlio (art. 270) o, nel suo interesse, dal genitore che esercita su di lui la patria potestà oppure dal tutore (art. 273); tale azione, per evitare vessazioni o ricatti, deve essere ammessa dal Tribunale che valuta se concorrono circostanze tali da farla apparire giustificata (art. 274); la prova può essere data con ogni mezzo (art. 269), ma mentre la prova della maternità è agevole (mater semper certa), quella della paternità è ben difficile, tuttavia non impossibile, tanto che il giudice può dichiararla tutte le volte che il rapporto di filiazione risulti provato da presunzioni gravi, precise e concordanti. La sentenza che dichiara la paternità o la maternità giudiziali produce gli stessi effetti del riconoscimento spontaneo (art. 277).

Collegando quell'esposizione asciutta e consequenziale al delitto, dedussi che qualcuno voleva costringere il professor Tindari ad assumersi il ruolo del genitore. Una creatura rifiutata era alla ricerca di un padre. L'idea del parricidio mi mulinava nella mente.

Mi ero illuso che quelle lettere e quei numeri mi avrebbero aperto tutte le porte: la parola chiave aveva esaurito il suo messaggio, immettendomi in un dramma familiare che allo stato attuale mi era impossibile indagare. (p. 75-6)

L'indizio posseduto da Giovanni non fa che convalidare quanto era stato intuito dal padre, precisandone però le motivazioni; risulta chiaro dalla lettura degli articoli del Codice Civile, che l'assassino «voleva costringere il professore Tindari ad assumersi il ruolo del genitore», eventualità questa che suggerisce a Giovanni l'idea del parricidio. Un parricidio davvero enigmatico, perché come potrebbe un padre morto riconoscere un figlio? Resta il fatto che il movente riguarda comunque un irrisolto e delicato problema di "filiazione".

L'idea del parricidio spingerà Giovanni a identificare l'assassino in un ballerino polacco, certo Tadeusz Litwornia, che avrebbe tentato di imporre alla vittima di riconoscere il piccolo Dominik, il figlio naturale nato dalla

relazione con Agnieszka, anche lei ballerina come il marito e giovanissima amante del seducente professore.

La vita erotica — il volto infernale — del padre di Sara esercita un fascino ambiguo su Giovanni che, col pretesto del delitto, indaga, e addirittura ripete, le scelte erotiche del suo rivale, quasi in una sorta di polemica e misconosciuta identificazione con un'ordalica e onnipotente immagine paterna: «L'inappuntabile professore, che d'un tratto si rivela frequentatore di night club "a luci quasi rosse" o totalmente rosse, (dopotutto che cambia!), tuttavia irreprensibile per magnanimità tanto che non esita a offrire "pegni d'amore" alla giovane fiamma per paura che s'involi; ...» (p. 70). L'idea del parricidio assume allora, alla luce di queste implicazioni erotiche, delle connotazioni supplementari. A questo proposito appare sintomatico l'"arrossire" di Giovanni in certe situazioni di imbarazzo:

> Sul treno che ci riportava a Roma, ripercorrevo con gli occhi gli articoli dei giornali e studiavo attentamente le fotografie di Agnieszka e Tadeusz Litwornia: lei era davvero bella, una bellezza nordica; anche lui aveva un volto chiaramente straniero: zigomi larghi, capelli biondi slavati e occhi di un azzurro scialbo.
>
> — Non fai che pensare a quel delitto! Sembra proprio che debba essere tu a scoprire l'assassino!
>
> Quel modo di apostrofarmi di mia madre, così diretto e spontaneo, mi fece stupidamente *arrossire*» (p. 70)

Nel brano che segue, Giovanni è invece sarcasticamente scoperto da Agnieszka alla quale si era presentato in veste di giornalista:

> Quel sarcasmo mi colse impreparato e *arrossii* violentemente. Mi aveva scoperto ed era anche prevedibile che lo avesse fatto, allora perché era stata a quel gioco se poi doveva rinchiudersi in se stessa gettandomi addosso il suo disprezzo dopo che mi si era abbandonata? (p. 90)

E ancora una volta Giovanni reagisce arrossendo alla domanda «inaspettata» di un altro personaggio, il fratello della signorina Teresa, un'altra amante del professore Tindari, nel negozio del quale si era recato nel corso delle sue indagini:

> ... — E lei perché non crede alla storia dell'assicurazione? — domando.
>
> — Intuizione e poi me l'ha confermato lei stesso: un uomo che vuole intascare i soldi della moglie non si mette a spulciare con tanto accanimento quella parte del Codice Civile.
>
> — Ecco perché non è stato lui l'assassino. Vedrà, lo assolveranno per insufficienza di prove. Non lo assolverebbe anche lei?

A quella domanda inaspettata e diretta *arrossii* e per distoglierlo dal mio imbarazzo mi precipitai in un discorso che non avrei mai fatto in un altro momento:

— Ci possono essere tanti moventi per uccidere, la gelosia ad esempio... e altri, tanti altri...

— Ma allora può essere stato chiunque altro l'assassino. Perché proprio Tadeusz Litwornia?

— Non risposi. (p. 101)

Ma altre spie ci dicono forse in maniera più esplicita il coinvolgimento di Giovanni nel crimine come se vi avesse preso parte attivamente: certo suo rimuginare sul delitto e sull'arma del delitto (p. 62), il sognare il delitto seguito da un senso di soffocamento (p. 102) e, infine, una curiosa osservazione del padre a proposito della sua iniziale «inerzia» davanti al delitto (p. 112). Comunque sia Giovanni conduce fino in fondo, cioè fino a dove può, le sue indagini che lo determinaranno, sulla base dell'indizio fondamentale, nella scelta di un "colpevole di copertura", di un colpevole cioè verosimilmente ed effettivamente interessato (come lo è il vero colpevole) dagli articoli del Codice Civile sulla dichiarazione giudiziale di paternità. Soltanto a distanza di circa un decennio, dopo il suo matrimonio con Sara e spinto, questa volta, da un bisogno di verità che riguarda il suo rapporto con la donna della sua vita, scoprirà la verità sul delitto e, di nuovo, traumaticamente, il ripetersi dell'Inganno, questa grande figura che percorre il romanzo e che ritroviamo fin nell'*Epilogo* (p. 163-4). Ma questo Inganno che Giovanni subisce ancora una volta dolorosamente e del quale anche Sara aveva sofferto, trova una sua elaborazione simbolica nell'Appendice-racconto che chiude, non a caso, il libro. Dopo la simultanea e traumatica scoperta del tradimento di Sara e del vero colpevole dell'assassinio del professore Tindari, Giovanni, benché distrutto da questa dura prova, trova la forza di rivolgersi ancora alla sua sempre amata:

— Dove sei stata? — Nello sforzo di radunare tutta la voce che gli era rimasta, gli uscì quasi un grido.

— A comprare il latte — rispose lei con calma.

— Cosa sono quei fogli che hai in mano? — Non gli riusciva di addolcire la voce, che suonava aggressiva.

— Mettendo ordine tra le mie carte ho trovato il racconto che avevo scritto in Sicilia: La sonata in La maggiore di Franck. Mi avevi chiesto di leggerlo.

— Sì, è vero — disse Giovanni. — Lo leggerò dopo cena.

— Trovò finalmente tutta la dolcezza di cui il suo cuore era capace e le chiese: — Non hai fame?

— Sì — e lo guardò fisso con certi occhi lucidi e limpidi, sicuri e sereni.
— Andiamo in cucina a preparare?
— Sì — rispose lei.

L'*Appendice* non è allora che la «lettura» del racconto di Sara a Giovanni. Essa rinvia oltre che ad un Codice Mitologico-Allegorico, anche a quel grande Codice Musicale che attraversa tutto il romanzo. Il titolo, *Sonata in La maggiore di César Franck*, ne offre già una manifestazione, come pure la suddivisione in quattro parti che riproduce i quattro tempi della Sonata: *Allegretto ben moderato, Allegro, Recitativo-fantasia (ben moderato). Allegretto poco mosso.* Ma il Codice Musicale si intreccia pure con un altro Codice, anch'esso variamente disseminato nel romanzo e che trova la sua più compiuta configurazione proprio nella *mise en abîme* che è l'*Appendice*: il Codice Diagrammatico. L'*Appendice* infatti figura analogicamente, nella trasposizione allegorica dell'amore dello Spinario per la giovanetta ferrarese, i nodi essenziali della storia d'amore dei nostri due protagonisti, più precisamente della storia così come Sara l'ha vissuta nei confronti di Giovanni.

Come è stato già detto, l'*Appendice* ha una doppia dedica: "A mio padre che non ha saputo amarmi e a te che hai saputo farlo". Se, allora, la dedica a Giovanni si configura come una dedica *in praesentia* (ci si rammenti della «lettura» di Sara), quella rivolta al padre si configura, *in absentia*, come una curiosa elaborazione del lutto per un padre impossibile: una «elegia per il padre». La Sonata che dà il titolo al racconto è la stessa che scandisce il testo e il destino filiale di Sara:

> Sara non prediligeva la musica più della letteratura o del ciclo riproduttivo delle piante, ma indubbiamente l'avrebbe amata di più se non fosse stata costretta ad esercitarsi al pianoforte controvoglia. E ultimamente era così insofferente e tesa che il padre, mentre provavano insieme, la richiamava sempre con rimbrotti e scatti di impazienza: — Scommetto che non hai studiato! Non capisco proprio se sei tu che non funzioni oppure il tuo maestro! Quando ti deciderai ad esercitarti! Questa sonata non va mai avanti![...]
> In effetti la sonata non andava mai avanti ed erano sempre sul primo tempo, un allegro ma non troppo, a provare e riprovare. (p. 24)

> Fino a quando una notte, saranno state le tre o forse le quattro, mi svegliai all'improvviso accogliendo indistinti suoni che mi scoppiettavano confusamente nelle orecchie: infine distinsi un violoncello e un pianoforte. Ed esultai, balzando fuori dal letto e appoggiandomi, con l'orecchio e il cuore protesi, contro la parete per ascoltare meglio. Sara si era svegliata! Era gua-

rita! Stava sentendo della musica. Una sonata per pianoforte e violoncello. Eppure l'avevo già ascoltata... mi sembrava di riconoscerla. Ma sì, era la sonata di Franck! La sonata di Franck! La sonata che il padre avrebbe voluto eseguire con lei, ma che Sara rifiutava categoricamente, non sentendosi all'altezza. Sì, la sonata di Franck! [...]

Da quella notte la sonata di Franck divenne per lei un'ossessione: l'ascoltava con un'insistenza che poteva essere una forma di autopunizione oppure una devozione estrema. In quell'*elegia per il padre* era come se ascoltasse la sua voce, come se, attraverso la musica, potesse mettersi in comunicazione con lui. [...]

Ritornavo sempre un poco spossato dal caldo e dall'attività sportiva e prima di cena mi distendevo sul letto. Immancabilmente la sonata di Franck veniva a turbarmi: ne subivo un fascino malefico.

Nel secondo movimento, un Allegro, il pianoforte e il violoncello si rispondono con ritmi incalzanti per poi intrecciarsi, annodarsi in un'unica melodia che ha i passi di una tempesta, per poi scindersi nuovamente e rispondersi ancora e poi, d'un tratto, un brivido, come di lama gelida: la frase del violoncello: un lamento che arriva in fondo al cuore, chiama, implora risposta, fino a quando il gemito, nella disperazione del silenzio, si fa più insistente e ossessivo e si spezza e balbetta e chiama, urla, singhiozza, si spezza e...

— Basta! Non ne posso più di questa maledetta musica! — Il grido della signora Tindari mi agghiacciò. — Basta! Domani partiamo... domani! Basta! Non ne posso più! — Andava urlando la povera donna per tutta la casa in preda all'esasperazione. — Domani partiamo! Domani! Basta!

La voce di quella sonata fu forzata a tacere e così quell'incubo che ci teneva svegli svanì. (p. 66-7)

— Diciamo che non ha un vero e proprio lavoro [è la signora Tindari che parla], ma gira la Sicilia facendo concerti, qualche volta la pagano, però non è per i soldi che suona, il nostro problema non è certo il denaro. — Era infastidita dall'argomento, ma aveva indovinato lo stupore di Giovanni e spiegò: — Dopo la morte del padre ha deciso che doveva continuare a studiare musica e si è diplomata. Studia il pianoforte, è stata un anno a Vienna per perfezionarsi, si esibisce da sola, ma preferibilmente in un duo con un violoncellista: il loro brano più eseguito è la sonata di Franck. (p. 133)

Il rapporto di Sara col padre è stato dunque segnato dal filo ininterrotto di questa Sonata, che sarà dedicata, quale dono musicale postumo, al padre «che non ha saputo amarla».

Il titolo, *Sonata in La maggiore di César Franck*, non è allora che un titolo metonimico il cui oggetto (o Codice Musicale), non è che il rappresentante della figura paterna peraltro nominata nella dedica. Ma se il titolo "*Sonata*" è metonimico rispetto al dedicatario, esso si configura invece, ri-

spetto al tema dello stesso racconto, come una sinestesia, altra grande figura del romanzo che trova qui la sua più poetica realizzazione. La cornice musicale, la forma sonata racchiude infatti, anziché uno spartito musicale, una fantasia notturna, un sogno artistico, una favola popolata da opere d'arte.

Una vita misteriosa anima di notte i due palazzi gemelli che si fronteggiano in piazza del Campidoglio («Nessuno immaginava la vita sconosciuta che correva nei palazzi gemelli, che palpitava in ogni sala e faceva tintinnare i vetri delle finestre. Questa misteriosa vita si destava con il silenzio della notte.» p. 167). In questo spazio notturno, magistralmente descritto dallo *Scripteur*, ecco entrare in scena lo Spinario[5] che «ripose la gamba che teneva piegata sul ginocchio per estrarsi la spina dal piede e saltò dal basamento marmoreo» (p. 168). Il fanciullo claudicante si dirige su per lo scalone per il consueto appuntamento col suo amico Giovannino[6] e, insieme decidono di andare dall'«innamorata» dello Spinario, «una fanciulla mite e delicata» che «un ignoto ferrarese aveva dipinto nel XV secolo». Ma un *détour* nelle sale della pinacoteca, li distoglie dalla meta. L'irrequieto Giovannino non cessa di indugiare su certi suoi vecchi amori e lo Spinario soggiace invece al fascino irresistibile dell'Amazzone:

> Giovannino inseguiva con gli occhi, goffamente, da una finestra all'altra, le atletiche forme del Galata morente che viveva nel palazzo di fronte. Lo Spinario attendeva, attendeva che il suo sguardo si impigliasse a quello dell'Amazzone ferita e vi rimanesse sospeso sino a che i primi schiaffi di luce, palpito di gioia ma al contempo cruda ferita, li riportasse alla loro staticità. Solo quella creatura del palazzo gemello, stupenda e pugnace, serrava il suo cuore in uno spasimo di vana speranza.
>
> L'empito della piena aveva travolto lo Spinario: per la prima volta amava con un amore che stordiva e formicolava nel sangue. E con lo stesso amore era riamato. (p. 171)

Ma nella passione intensa e assoluta dello Spinario per l'Amazzone, si aprono delle falle che faranno riemergere l'immagine della fanciulla dimenticata;

---

[5] Lo Spinario o Cavaspina, esposto nella terza sala del Palazzo dei Conservatori, appartiene al periodo prefidiaco. Ci interessa segnalare che «l'adolescente chino sul suo cruccio», illustra, significativamente, la copertina del romanzo di Silvia Lo Giudice.

[6] Si tratta del san Giovanni Battista del Caravaggio esposto nella Pinacoteca Capitolina.

> Le notti trascorrevano in un oblio voluttuoso. Ma fu forse per un inevitabile guasto di quel misterioso ingranaggio che è la passione amorosa oppure per *un richiamo inconscio* che sfugge ad ogni controllo e spinge il nostro pensiero lì dove non vorremmo o là dove neppure immaginiamo che potrebbe andare che lo Spinario si fermò a riflettere: e gli apparve la sua giovanetta ferrarese, un poco sbiadita dalla lontananza, opaca nella polvere e nella ruggine del ricordo.
>
> Quell'apparizione vista attraverso un vetro sporco durò un attimo e lo Spinario, imprigionato dall'erompere di tutt'altri sentimenti, non ci pensò più. Ma quell'immagine aveva sparso un seme nel suo cuore. Quando più era trascinato dalla voluttà dei sensi, ecco che un'inafferrabile mano lo agguantava per i capelli e lo risucchiava in uno spazio vuoto e buio. In quell'assordante silenzio ascoltava una voce, una frase insistente che gli si insinuava nell'anima: la malinconia di un lamento, la speranza di un fiducioso appello. (p. 172)

Il sintagma «un pensiero inconscio», analogo a quello da noi evidenziato nel brano appena citato, «un richiamo inconscio», si riscontra alla fine del secondo capitolo del romanzo (*Gli antefatti*), laddove Giovanni, dopo essersi allontanato da Sara a causa della sua relazione con Francesco Filippo, decide successivamente di riconquistarla:

> Se Sara aveva preferito lui a me, lui che era venuto dal nulla, che era diverso da lei in tutto, che non aveva niente a che vedere col suo mondo, che era un estraneo, un ignoto conquistatore venuto a cercar bottino da chissà quale terra arida e inospitale, se aveva preferito lui a me, che ero della sua stessa razza, che ero cresciuto con lei, che ero sempre stato nella sua vita come *un pensiero inconscio*, un neo sulla pelle, una vena pulsante, se aveva preferito lui a me, io non mi sarei arreso. (p. 47)

Tra i due amori, quello per l'Amazzone e quello per la giovanetta ferrarese, sarà quest'ultimo che lo Spinario sceglierà:

> Eppure anche l'Amazzone l'amava di un amore esclusivo e totale e sempre amore era, ma lo Spinario aveva già scelto, se anche alle creature d'arte era data la possibilità di scegliere. (p. 173)

Anche il motivo della "scelta" si riscontra già prima, nell'ultimo capitolo (*Epilogo*) del romanzo, allorquando Giovanni, scoperto il tradimento della moglie, si impone non tanto, come era avvenuto nel passato, di riconquistarla, ma di obbligare lei ad una scelta:

> Sua moglie aveva un amante e questa relazione la faceva soffrire. Che

> Sara l'avesse così magistralmente ingannato non lo stupiva quanto quel procrastinare una *scelta* che certo le recava affanno. Era stato lui che, volendo duellare con un rivale, l'aveva spinta fuori dalla serenità della sua calda e luminosa dimora nel freddo e buio disordine delle passioni umane, era stato lui a liberare quella creatura che gli aveva affidato la propria volontà perché voleva che Sara con questa volontà venisse a lui. Adesso doveva solo aspettare che lei *scegliesse*, lasciarla libera anche nei tempi e nei modi della *scelta*: Sara non era donna di compromessi, anche se tesseva inganni rocamboleschi, *sceglieva* sempre prima o poi. Giovanni doveva solo trovare la forza per continuare a vivere in quell'attesa. (p. 155-6)

Ma ancora un indizio, "l'arrossire" (qui connotato dall'imbarazzo d'amore), svela la sottile trama di relazioni diagrammatiche che intercorrono tra il corpo del romanzo e il corpo dell'*Appendice*:

> Lo Spinario si risentì e *arrossì*, mentre rispondeva seccamente: — Prima non avevo termini di confronto e non mi accorgevo di amarla.
>
> — E dimmi allora, mio angelico seduttore, — provocò l'altro con grinta e dispetto, i gomiti puntati sulle anche e le gambe divaricate — come ci si accorge di amare una persona anziché un'altra? (p. 174)

L'ultimo tempo della Sonata-racconto, *Allegretto poco mosso*, è una celebrazione del potere demiurgico dell'arte, descritta attraverso una straordinaria figura mitologica e artistica, la Diana di Mola, attorno alla quale convergono in un'orgia di musica e di danza tutte le altre creature artistiche che popolano i palazzi capitolini:

> Nel subitaneo silenzio di ghiaccio volò un bisbiglio, qualcuno mosse i primi timidi passi e la compagnia riprese animo avanzando lentamente e disponendosi a cerchio, sino a che anche gli ultimi tra la meraviglia e la commozione, poterono vederla: lei, la divina fanciulla, la vergine schiva e impavida, l'arciera tremenda, l'altera, l'inoppugnabile, la dea lunare, Diana ovvero Artemide, che appariva con il suo stuolo di ninfe e fiere selvatiche. Quella era la sera dei miracoli e la dea che sulla tela di Mola si stagliava, rimpicciolita dall'incolmabile distanza, contro la luna era discesa dalle sue altezze per mostrarsi in tutto il suo splendore. [...]
>
> La dea danzò. flessuosa e saettante, imprigionò ogni sguardo, lanciò dagli occhi lampi di sconforto che turbarono gli animi. Lo strazio di quella musica e di quella danza si concretizzava in un solo pensiero che li aveva dolorosamente abbagliati: tutto sarebbe finito per non ritornare forse mai più. Tra quelle creature sbigottite si diffuse e crebbe un accoramento tale che più di un occhio lacrimò e quando gli strumenti tacquero e la dea s'allontanò a testa alta, gli occhi di fuoco, inavvicinabile, lo sgomento li costrinse al silenzio.

> Dove la dea aveva danzato s'era creato un vuoto d'angoscia. Solo Giovannino si riscosse ed entrò nel cerchio; lo sguardo acceso, s'inginocchiò a mani giunte e con una voce soffocata dall'emozione così pregò: — Dio dei mortali e Dio nostro, non abbandonarci all'effimero: noi ti preghiamo affinché si rinnovi il prodigio dell'arte. Ispira gli artisti, fa' che possano fare cose grandi e rivelare agli uomini la bellezza. (p. 177-8)

È dunque la creazione artistica, sembra sancire il testo, che può *déjouer* l'«effimero», che può, oltre l'Inganno, produrre effetti catartici di vera bellezza.

FERNANDO GIOVIALE

UN CASO DI «IMMAGINAZIONE MELODRAMMATICA»: *TIGRE REALE* DA VERGA A PASTRONE, ATTRAVERSO D'ANNUNZIO

«[...] prima di mettersi a sedere si fermò ritta, appoggiandosi colla mano sul velluto del parapetto, e passò in rivista col cannocchiale le acconciature eleganti, salutando le amiche con un piccolo cenno del capo o con un sorriso. La Ferlita fu completamente dimenticato. Durante i due primi atti ella non ci fu che per il pubblico, o per sé stessa, o per lo spettacolo. Fra un atto e l'altro Giorgio era andato a comprarle dei dolci, e al suo ritorno la trovò come l'avea lasciata, attentissima all'opera. Ella lo ringraziò con un cenno del capo, ma il cartoccio rimase intatto sul parapetto. Fino allora non avea rivolto a Giorgio una sola parola.

[...]

Nata gli rispose con una stretta viva e brusca, ma tosto ritirò la mano e si mise a guardare in un palchetto di faccia. Poscia posò il cannocchiale col braccio disteso sul parapetto, e appoggiò le spalle allo schienale della poltrona. Sembrava che lo spettacolo l'assorbisse completamente; di tanto in tanto passavano delle correnti di fluido misterioso in fondo alle sue larghe pupille grigie, e le oscuravano come se le intorbidassero. A poco a poco gli occhi si fecero immobili, si dilatarono, le labbra si strinsero, e parve che il viso si profilasse; appoggiò anche il capo alla parete del palchetto, un po' indietro e all'oscuro, e più non si mosse; soltanto le trine che le velavano il petto si gonfiavano interrottamente. Giorgio non osava dir nulla ed evitava di guardarla. Infine, sorpreso dalla durata di quella immobilità e di quel silenzio, si chinò alquanto verso di lei per domandarle cosa avesse, ma vide che teneva gli occhi chiusi, e gli sembrò scorgere delle lagrime luccicare fra le lunghe ciglia, nell'ombra. A quella vista sentì come un'onda improvvisa di amarezza e di voluttà che gli addentava il cuore e lo afferrava alla gola: erano le stesse lagrime dell'altra volta, le quali sgorgavano dal più profondo, ribelli, schive, amarissime su quel viso impenetrabile, sul quale s'indovinava solo la lotta interna e la collera che sarebbe scoppiata se ella fosse stata sorpresa in quel momento. Dalla platea e dai palchi si applaudiva fragorosamente il duetto del *Ruy-Blas*; Nata si scosse,

si alzò bruscamente, volgendo in là il capo con un mal celato dispetto, e volle andarsene; avea la voce leggermente velata. Giorgio l'aiutava a mettere il cappuccio nel fondo del palchetto; ella lasciava fare, e lì, nella semi oscurità, ritta e palpitante, gli afferrò all'improvviso le tempie, e pallida, seria, risoluta, coll'occhio luccicante, senza dire una parola, gli appoggiò lungamente sulle labbra le labbra umide e calde.

Giorgio l'abbracciò quasi fuori di sé; ella gli appoggiò le mani sul petto, e s'irrigidì, coll'occhio sbarrato in quello di lui, senza vederlo; poi si svincolò dolcemente, ed uscì dal palchetto. Ei la seguiva barcollando, sbalordito, soffocato dalla violenza di quella passione che irrompeva ad un tratto come una tempesta. Nata attraversò il vestibolo a passi affrettati e chiusa nel suo mantello».

È un momento cruciale del romanzo (o racconto lungo) verghiano *Tigre reale* (1873). Giorgio La Ferlita, diplomatico e raffinato *viveur*, sembra aver ottenuto finalmente l'amore di Nata, contessa russa divorata dal suo stesso fascino ammaliatore, che uomini molteplici e diversi le ha posto ai piedi fino al duello per risentito puntiglio o al suicidio per disperazione del rifiuto. Nel gioco alterno delle lusinghe e delle ripulse, che quasi la costringono ad apparire ora amante appassionata ora gelida negatrice di sé, Nata rovescerà in momentanea e terribile delusione la speranza d'amore di Giorgio, dichiarandogli di non amarlo proprio a conclusione della serata teatrale. Poi la malattia galoppante, il desiderio di una quiete acese come serenatrice preparazione di morte, un estremo anelito di sincerità, l'indurranno a richiamare un Giorgio intanto sposatosi, ma per lei pronto a disattendere doveri maritali e sollecitudini verso il figlioletto gravemente malato. La morte cancellerà ogni colpa; e mentre Erminia rinnoverà il suo amore per il marito, «il funebre treno che li precedeva era scomparso». Il passato d'amore, di malattia e di morte finisce per sempre.

Giovanni Pastrone, il dannunziano Piero Fosco, riprendeva nel 1916 per l'Itala (che ne aveva acquistato i diritti nel '12) abbozzi di sceneggiatura del duo Verga-Dina Castellazzi di Sordevolo, nel contesto di un itinerario verghiano che il cinema muto italiano percorreva con appassionata dignità e di cui — di là da perdite irrimediabili se non per indirette e pallide memorie — il film del grande regista, reduce dai meritati trionfi di *Cabiria* e dallo splendido cimento di Pina Menichelli e Febo Mari in *Il fuoco* (il gran duo torna in *Tigre reale*), costituisce verosimilmente l'esito più risolto per compiutezza di strategia filmico-letteraria e coerenza di stile. Tenteremo d'individuare un nucleo di poetica trattato da Pastrone con impegno di linguaggio fortemente personale, ancorché riconducibile a un clima d'epo-

ca iperletterario ed enfatizzato, con corposo compiacimento, lungo la linea di un dannunzianesimo intertestuale, straripante — come totalitario microcosmo di segni — dal costume alla rappresentazione del costume, dal parlato al figurato, dalla cronaca diaristica alla struttura narrativa.

Intanto, Pastrone sottopone il romanzo verghiano a un bagno integrale di estetismo liberty, che nei confronti del gran padre D'Annunzio può vantare l'elegante e sobria secchezza dell'immagine muta, appena insaporita da poche didascalie tra essenzialità meramente didattica e superfetazioni miste di estasi e ironie. Di più: tutto quel che, fatalmente, si perde di parola verghiana e di ipertrofie dannunziane, e che l'immagine puntualmente s'incarica di sostituire e restituire con lo stilizzato simbolismo del gesto, con le mirabili sapienze di un montaggio funzionale ed eloquente, viene come compensato, quasi traslitterato, attraverso il ricorso sistematico a un codice insieme alternativo e radicalizzante: quello melodrammatico e operistico. Vero è che nel Verga fiorentino può rinvenirsi molto "melodramma", ma noi pensiamo trattarsi, piuttosto, di un romanzesco *mélodrame* carico d'intrecci e di turgori alla Pixérécourt (ch'è poi all'origine, per meccanica traduzione del francese, dell'uso un po' arbitrario del termine "melodramma" in area filmica. In francia *mélodrame* sta pure per "melòlogo", ovvero un parlato su fondo strumentato, come in taluni momenti della bizetiana *Carmen*). Nel racconto verghiano il momento del rito teatrale, del mondano "andare all'opera" materia della sequenza riportata come *incipit*, si risolve in dimensione essenzialmente sociologico-narrativa, senza particolari rimarcature di là dalle mute, e comunque non commentate, lacrime di Nata: mentre il preciso riferimento operistico al *Ruy Blas*, spettacolo di quella sera, resta come secco inciso informativo («Dalla platea e dai palchi si applaudiva fragorosamente il duetto del *Ruy-Blas*»).

Accade invece, in Pastrone, che ogni situazione di punta venga incorniciata e vistosamente enfatizzata attraverso echi e calchi operistici: il modello più seducente e canonico risulta *La traviata*, con Giorgio La Ferlita che, novello Alfredo («In cotal guisa, v'ucciderete»), sollecitamente chiede a Nata-Natka: «Volete uccidervi?», mentre la donna, novella Violetta al prim'atto, ride delle dichiarazioni d'amore, lei che, forse, vorrebbe amare davvero. E se l'amante russo, nel lungo flash-back del perduto amore siberiano (quindici minuti su un totale di sessanta, secondo le durate televisive), si uccide a richiesta di Natka — quasi una riscrittura parodistica dell'Ernani hughiano-verdiano pronto a morire per un sacro e ineludibile impegno di *honra* —, nel medesimo fondamentale episodio, che nel film è precisa origine della malattia polmonare di Natka sepolta dalla neve nell'ansia di fuggire dall'amante fedigrafo, la *femme fatale*, per suprema irri-

sione verso gli accorati appelli dell'amante pentito, lo "paga", proprio come Alfredo infanga Violetta nel second'atto della *Traviata* («Pagata io l'ho»). Incoraggiato finalmente quel disperato ardimentoso a piantarsi una palla nel cranio, la donna commenta tornando al presente, dinanzi all'attonito La Ferlita: «Ecco, che cos'è l'amore».

Natka sceglie per morire (situazione suggerita dal testo verghiano, sia pure in più provinciale chiave acese) «il grande Hotel Théatre de l'Odeon»: e qui Pastrone vara alcune magiche inquadrature, destinate a ritornare verso la conclusione, di un albergo vorticosamente brulicante di figure umane semoventi come ombre cinesi. Risoltasi, per il suo Giorgio, a vivere «in un'ora gli ultimi giorni che le restano», Natka assume con brutale voluttà un farmaco che il medico le ha prescritto per alleviare il male, e che in dosi forti può solo accorciare la vita. Il farmaco produce un effetto scatenante («E le gote, arse da fiamma improvvisa, e l'occhio spento ritrovano l'antico fulgore»): come non pensare, in chiave di abbassamento "comico" (magari per mediazione del più provinciale *Elisir* donizettiano), al filtro d'amore che nel *Tristan und Isolde* di Wagner la pietosa Brangäne propina a Isolde, e che accomuna i due amanti impossibili in un forsennato delirio erotico, essi che ritenevano di doversi immolare col veleno? Tanto più che, proprio quando sembra per morire («E a poco a poco il bel corpo rioffusca il velo di morte»), Natka conosce una stupefacente resurrezione («E nello splendore di un tramonto di fuoco... Natka fervente d'amore per Giorgio adorato si sente miracolosamente tornare alla gioventù e alla vita»). E nell'inquadratura finale della barca sul mare Giorgio e Natka felicemente liberi da impacci maritali paiono antifrasticamente riproporre, rovesciandola nell'apparente stereotipo di un lieto-fine straniato e genialmente ironico, la sequenza iniziale di Tristan e Isolde sulla nave che infaustamente conduce la donna verso un abominato destino maritale, verso quel re Marke di cui Tristan è devoto, e presto infedele, vassallo.

Le molte sapienze narrative e descrittive di Pastrone — Natka che si rimira allo specchio, la Russia nevosa dell'*amour fou* col guardiacaccia poi bandito dal marito di lei (un grave e infine grottesco signore barbuto, malamente cacciato via, nel convulso finale, da un Giorgio sicuro padrone di sé), la superba scena dell'amante che, per quattro giorni e quattro notti, implora invano una convalescente e irridente Natka — funzionano al servizio di una visione così personalizzata del racconto da travolgere, col pallidissimo e appena sbozzato personaggio di Erminia (e con la conseguente, drastica eliminazione di tutto l'entroterra affettivo-familiare di Giorgio), l'intero climax tragico-*mélo* della fonte verghiana, che prevedeva il ritorno all'ordine familiare in sofferto montaggio incrociato col passaggio del treno

funebre di Nata. Al calore espressivo dell'incontro nella stanza d'albergo tra un Giorgio ebbro di passione (quanto eros invocato e rinviato...) e una Natka infiammata dalla potenza del farmaco succede la spettacolare sequenza della "danza del fuoco", che fa da sontuoso e virtuosistico contrappunto all'incendio erotico: «E mentre sta ardendo la fiamma della passione nel teatro vicino la folla sta applaudendo la danza del fuoco». Ma la metaforica fiamma si fa, presto, materiale incendio, in una sequenza eccezionale per definizione d'immagine come movimento interno e per eloquenza simbolica di montaggio: e qui Pastrone riprende una personale "poetica del fuoco" già celebrata nei fasti spettacolari e nelle precocissime fantasmagorie tecniche (come nelle sacrali didascalie vergate da D'Annunzio) di *Cabiria*. La prolungata inquadratura fissa dell'hotel-teatro in fiamme, che ripropone e dilata la genialità di movimento delle figurine ritratte come ombre cinesi, conduce per un verso all'acme della tensione passionale addensatasi nel racconto filmico e, per un altro (e risolutivo) verso, al rasserenamento finale di un eros miracolosamente appagato, che cancella famiglie e legami, incomprensioni e ripulse.

È tempo di tornare sulla pagina di ambientazione operistica dalla quale le nostre spigolature si sono avviate, per considerare la singolare accentuazione di segno offertane da Pastrone. Collocata in immediata successione alla determinante incursione analettica dell'episodio russo (che costa la vita all'amante, la salute a Natka), la sequenza teatrale si avvìa nel film con Giorgio in cerca di Natka, che seducentemente lo invita: «Vado a teatro: volete accompagnarmi?». Giunti nel palchetto — Pastrone è maestro nel ritrarre con pochi tocchi stilizzati il rito collettivo dell'andare a teatro, del percorrere le scale, dello sfoggiare eleganze —, i due si dispongono allo spettacolo con stati d'animo evidentemente diversi. «L'opera Ruy Blas è al primo atto». Pastrone lavora da par suo sulla situazione scenico-narrativa puntualmente descrita da Verga, rileggendola come esibita "situazione melodrammatica", e volgendo quindi l'allusività tutta implicita, ellittica, della prosa verghiana — che annuncia seccamente lo spettacolo e con minuzia analitica descrive il turbamento di Nata — in ben calcolato parallelismo simbolistico. «E la melodia par che leghi con filo magico il cuore sofferente di Natka». La donna, infatti, partecipa alla situazione patetica dell'opera di Filippo Marchetti, ricavata dall'intricato dramma di Victor Hugo (ch'è una sorta di corposo *mélodrame* già pronto, si direbbe, al trattamento operistico: secondo George Steiner «un edificio di avvenimenti, di passioni, di retorica e di gesti grandiosi sulle fondamenta più precarie»), visibilmente disposta a far suo il carico patetico di un testo nel quale un uomo, povero servo, ama chi non dovrebbe amare. Cancellando il personaggio di

Giorgio dalla partecipazione emotiva e visiva alla vicenda, Pastrone costruisce un climax di turbamento crescente e incontrollabile per Natka, che finalmente può immedesimarsi in una intensissima situazione d'amore, allorché si canta «il famoso duetto del terz'atto»: «Oh, dolce voluttà,/ Desio d'amor gentil». Natka è tutta sul palcoscenico, a soffrire con gli amanti. «Ma il fragoroso applauso della platea che obbliga i cantanti al bis recide il filo della melodia... E la sua anima pare che si spezzi». Il meccanismo di immedesimazione-rivelazione si è già, comunque, perfettamente definito. «E così, nell'ombra, improvvisamente, senza profferire sillaba...», Natka prende tra le mani il volto di Giorgio e — come Paolo, sedotto dal libro galeotto, con Francesca — appassionatamente lo bacia sulla bocca. Poco importa che, appena usciti dal teatro, Natka riassuma l'antico gioco delle parti e geli un Giorgio infatuatissimo: «No. Non voglio! Non vi amo e vi disprezzo!». Nel suo intimo è profondamente turbata e fin sconvolta, se in automobile distrugge le rose masticandole attonita: il coinvolgente parallelismo operistico le ha svelato, di là da mascherature di cinico e "fatale" disincantamento, la vera natura e la forza potente del suo amore.

Che tipo di operazione ha compiuto Pastrone col trattamento iperdrammatizzante del capitolo verghiano? Si sarebbe indotti a rispondere, con sbrigativa ovvietà, che ha puntato sull'effetto facilmente spettacolare, strumentalizzando la sobria prosa d'origine per farne poesia dell'enfasi, dell'eccesso, dell'ostentazione patetica. Leggendo il Verga fiorentino attraverso D'Annunzio, e quindi esasperandone la mondanità col sottrarla al raffreddamento stilistico cui lo scrittore la sottopone, Pastrone modernizza a suo modo il testo e lo manipola verso una dilatazione estetica letteralmente impropria, forse. Col far questo, tuttavia, il regista coglie con ammirevole lucidità intellettuale (e, diremmo, critica) le precise origini di un percorso di narrativa mondana che, prima ancora di D'Annunzio, Verga intese costruire muovendosi tra "scapigliata" partecipazione patetica e rigoroso trattamento oggettivante: dove i materiali umani, ancorché riguardino noi tutti, sono, al fondo, dei reperti che il narratore deve tratteggiare, definire, circoscrivere nella netta evidenza dello stile. Pastrone si accosta a Verga mentre impera D'Annunzio (che da Verga imparò), e sagacemente intende l'uno attraverso l'altro, cogliendo una risicata ma sostenibile continuità e, soprattutto, costruendo una condizione sociologica, culturale, psicologica più propizia, in cinema, ad accogliere e decrittare un Verga mondano nel frattempo oscurato, in letteratura, dalla grandezza della irripetibile stagione veristica. A farla breve — e non sappiamo, né infine ci interessa punto, se fosse in grado di porsi deliberatamente questioni di tal natura —, Pastrone ridefinisce le condizioni della "ricezione" verghiana, ponendosi dal punto

di vista del pubblico e restituendone le mutate condizioni d'ascolto: non occorre scomodare Jauss, d'altra parte, per intendere che la ricezione filmica d'epoca imponeva D'Annunzio e il dannunzianesimo. Ma l'operazione di Pastrone ci sembra andare ancor più in profondità, e recuperare col linguaggio del cinema una dimensione già implicita nel testo d'origine; è legittimo ritenere, infatti, che Verga tenesse a mente, nella sua memoria d'artista se non nel momento specifico del capitolo di *Tigre reale*, il gran modello di *Madame Bovary*. Si rammenti il cap. XV della seconda parte, che si avvìa con queste parole:«Una gran folla faceva ressa contro il muro ammassata simmetricamente fra le ringhiere. Agli angoli delle strade vicine dei manifesti giganteschi ripetevano a caratteri appariscenti: "*Lucia di Lammermoor* ....Lagardy... Opera... ecc."». Emma è andata a teatro con Carlo, e intimamente s'immedesima nella vicenda d'amore e di morte dell'opera donizettiana, di cui coglie, quasi per istinto, l'altissimo valore drammatico, laddove il marito sospetta nella veste musicale un impaccio alla comprensione dell'intreccio e implicitamente preferirebbe ascoltare le sole parole del libretto (splendido, peraltro: Salvatore Cammarano darà pure, tra capolavori molteplici, un *Trovatore* a Verdi, ovvero una poesia per la quale, giustamente, un Savinio stravedeva). Orbene, Flaubert amplifica "romanticamente" tutti i luoghi patetici che Verga, per contro, semplifica e decanta limitandosi a descrivere in Nata una sofferenza solo induttivamente riconducibile al turbamento procurato dal pathos operistico. Flaubert fa suo il punto di vista di Emma che, romanticamente appunto, si lascia trascinare da un'opera somma del romanticismo europeo (con le sue seducenti ascendenze scottiane, i suoi climi arroventati, i suoi luminosi notturni), fino ad ardere d'amore per Edgardo («Ma un'idea pazza l'assalì: egli la fissava, ne era certa! Ebbe voglia di buttarsi nelle sue braccia per rifugiarsi nella sua forza come nell'incarnazione stessa dell'amore e di dirgli, di gridargli: "Prendimi, portami via, fuggiamo! Son tua, son tua! Tutti i miei ardori, i miei sogni sono tuoi!"»). Così, mentre Flaubert minuziosamente descrive i rituali del teatro, con rapide incursioni psicosociologiche («Venivano a ritemprarsi nell'arte, delle preoccupazioni del commercio, ma non dimenticando gli affari discorrevano ancora di cotone, alcool o di indaco»), Emma si lascia soggiogare dallo stupore del tutto, dalle candele, dagli ori, dai «bei giovanotti». Presa, conquistata dalla sfortunata eroina dell'opera, idealmente ne confronta le smisurate passioni e i climi di tragedia con la mediocrità del suo vivere, col suo disperato bisogno d'amore; e il ritorno di Leone, che pare intuire nel palco dei Bovary lo stato di sovreccitazione indotto in Emma dagli amori e dalle morti della *Lucia*, e da lì muove per un avido progetto di riconquista femminile, potrà apparire come

un segno del destino: solo più tardi Emma dovrà crudamente sperimentare il divario abissale tra realtà e fantasia, tra modesta "prosa" provinciale e vertiginoso "sogno" operistico. Si tratta di una condizione mirabilmente tòpica, leggibile secondo quella che Peter Brooks, documentando la presenza di tratti "melodrammatici" nella grande narrativa dell'Ottocento e cogliendone le modalità di influenza, suggerimento, motivazione, modellizzzione, definisce *melodramatic imagination*. E tornano in mente le splendide pagine che Herbert Linderberger, allorché tratta "l'opera nel romanzo", dedica proprio a *Lucia di Lammermoor* dentro *Madame Bovary*: «La rappresentazione di *Lucia* appare sia il culmine di quanto era avvenuto pima, sia una preparazione del tumultuoso epilogo, vale a dire la consumazione e la rovina del rapporto di Emma con Leone. La percezione che lei ha dello spettacolo [...] fonde insieme elementi dell'azione scenica e dell'accompagnamento orchestrale, la vita reale degli interpreti, nonché i voli dell'immaginazione cui tutto ciò dà origine».

Pastrone ha lavorato con sapiente perizia di decifratore e di reinventore sulla "immaginazione melodrammatica" sottesa all'essere di Nata-Natka e prosciugata da Verga nella formale impassibilità del suo realismo. La duplice chiave di lettura, dannunzianesimo e operismo, consente al regista di restituire la vicenda alle premesse, ai contesti, alle implicazioni e agli aloni ipersignificanti di più epoche a confronto: il realismo provinciale di *Madame Bovary* (col sottotitolo *Moeurs de province*) e la sua impossibile sublimazione nel mondo "alto", tragico-melico, del melodramma; i grovigli mondani di Verga, dominati e come trascesi dal freno dell'arte, dal rigore analitico di una prosa quasi sempre vigile a se stessa; l'estetismo, un po' crepuscolare un po' liberty, di un clima d'epoca arbitrato dal gusto supremo del dannunzianesimo. E il mondo operistico — coi suoi ardori, eccessi, discrasie, inverosimiglianze: ovvero col suo surreale incantamento onirico — diviene, strutturalmente compaginato nel linguaggio visivo e "musicale" del cinema, il sostegno simbolico più rivelatore delle passioni umane allo stato puro, quasi ferino.

NOTA BIBLIOGRAFICA

Per i testi citati:

Tigre reale, Itala film (Torino), 1916. Regìa: Piero Fosco (Giovanni Pastrone). Interpreti: Pina Menichelli (Natka Bolkonski), Alberto Nipoti (Giorgio La Ferlita), Febo Mari (il guardiaboschi Dolski), Valentina

Frascaroli (Erminia), Gabriel Moreau (De Rancy).

Giovanni Verga, *Una peccatrice — Storia di una capinera — Eva — Tigre reale*, Milano, Mondadori, 1978.

Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, a cura di Hedy Revel, Torino, Utet, 1955.

Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination*, New Haven-London, Yale University Press, 1976. Trad. it. di Daniela Fink, *L'immaginazione melodrammatica*, Parma, Pratiche, 1985.

George Steiner, *The Death of Tragedy*, New York, Hill & Wang, 1961. Trad. it. di Giovanna Scudder, *Morte della tragedia*, Milano, Garzanti, 1965.

Herbert Linderberger, *Opera. The Extravagant Art*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1984. Trad. it. di Marco Beghelli, *L'opera lirica. Musa bizzarra e altera*, Bologna, il Mulino, 1987.

Su Pastrone:

Paolo Cherchi Usai, *Pastrone*, Firenze, La Nuova Italia-Il Castoro cinema, 1985.

Paolo Cherchi Usai (a cura di), *Giovanni Pastrone. Gli anni d'oro del cinema italiano*, Torino, Utet, 1986.

Per i rapporti tra Verga e il cinema:

Gino Raya, *Giovanni Verga e il cinema*, Roma, Herder, 1984.

Sarah Zappulla Muscarà, *Giovanni Verga e il cinema muto*, in AA.VV., *Letteratura, lingua e società in Sicilia. Studi offerti a Carmelo Musumarra*, Palermo, Palumbo, 1989.

VINCENZO LA ROSA

ULTRA MORTEM: NUOVE TESTIMONIANZE DI ETÀ PREISTORICA DALLA SICILIA

Un recente volume dell'amico G. Castellana[1] (instancabile, aperto e fortunato indagatore della preistoria agrigentina) mi consente una rapida incursione nella sfera funeraria delle più antiche culture siciliane, onde onorare, nell'ambito più mesto e consono, il valoroso e taciturno collega precocemente sottratto agli affetti, agli studi, agli allievi.

La necropoli di Piano Vento, nel territorio di Palma Montechiaro (AG) risale alle fasi iniziali dell'età del Rame, fra la fine del IV e gli inizi del III millennio a. C. Oltre ai normali corredi all'interno delle tombe, sono state recuperate numerose suppellettili entro fosse votive appositamente sistemate; tali fosse documentano una serie di cerimonie e rituali connessi con la sfera funeraria, che aprono qualche squarcio sulle credenze religiose di quelle antiche popolazioni. Si trattava di gruppi umani impegnati nel definitivo superamento delle tradizioni di tipo agricolo proprie dell'età neolitica, in favore di nuove consuetudini probabilmente pastorali, caratterizzate da un patrimonio ideologico sensibilmente diverso rispetto al passato.

La qualità e la quantità dei richiami alla sfera liturgico-sacrale appaiono, nel nostro complesso, davvero notevoli, e certamente non in contraddizione con una suggestiva ipotesi di J. Robb, che tra l'altro mostra di conoscere già la necropoli di Piano Vento[2]: una *burial analysis* dei siti italiani ed insulari, fra il neolitico e l'inizio dell'età dei metalli, gli ha consentito di ritenere tipico dell'Italia peninsulare un simbolismo delle armi, con un profilo piuttosto basso dell'attività rituale (a differenza che nell'area egea, nei Balcani, nella Sardegna e a Malta, dove assai più elaborati sarebbero il rituale domestico e il simbolismo del corpo femminile[3]).

---

[1] G. CASTELLANA *La necropoli protoeneolitica di Piano Vento nel territorio di Palma di Montechiaro*, Agrigento 1995 (appresso citato CASTELLANA 1995).

[2] J.E. ROBB, *Burial and Social Reproduction in the Peninsular Italian Neolithic*, in *Journ. Medit. Arch.*, 7, 1994, pp. 27-71 (cit. di Piano Vento alle pp. 42 e 58).

[3] ROBB, *Burial and Social Reproduction* cit., p. 51.

Uno dei pezzi più significativi fra i materiali della necropoli è rappresentato dal modellino o coperchio della fossa votiva M 34, con la rappresentazione di un essere fantastico, dai caratteri ibridi: un quadrupede stilizzato a testa umana, con corna forse intenzionalmente spezzate (fig. 1). La generica definizione di 'antropo-teriomorfo', e l'altrettanto generico richiamo ad un vaso configurato dalla necropoli di Souskiou del Calcolitico cipriota I, per i quali io stesso mi sono trovato d'accordo con lo scopritore[4], possono essere forse meglio precisati. Si tratta probabilmente della tipologia del toro androprosopo o androcefalo, ben nota dalle epoche più remote, ed in ambienti geograficamente assai distanti. Gli esemplari più antichi segnalati da M. Gimbutas[5] risalgono alle fasi tarde della cultura di Vinca, assegnate alla prima metà del V millennio a.C. Come toro androprosopo il tipo è meglio conosciuto in ambiente mesopotamico, dove è attestato, oltre che su diversi sigilli[6] (già nel primo quarto del III millennio a.C., fra il 2850 e il 2750 a.C.), da monumenti come il c.d. stendardo dal cimitero reale di Ur, che si colloca fra il 2600 e il 2500 a.C.[7]. Abbastanza ricorrente specie in ambiente sumerico, ma attestata anche ad Ebla[8], è la raffigurazione composita dell'aquila leontocefala, che azzanna una coppia di tori androcefali. La fortuna del nostro tipo continua in quell'ambiente ben oltre i limiti del III millennio[9], dal

---

[4] Cfr. CASTELLANA 1995, p. 148; V. LA ROSA, in *Kokalos*, XXXIX-XL, 1993-94, I, 1, p. 13. Colgo l'occasione per ringraziare lo scavatore che, con la consueta generosità, mi fece rapidamente partecipe della scoperta.

Una scheda ragionata del vaso di Souskiou (ipoteticamente definito 'centauro') è in V. KARAGEORGHIS, *The coroplastic art of ancient Cyprus, I. (Chalcolitic - Late Cypriote I)*, Nicosia 1991, pp. 17-18, tav. V. Il vaso proveniva probabilmente dalla necropoli di Vathyrkakas, per la quale vedi D. CHRISTOU, *The Chalcolitic Cemetery 1 at Souskiou*, in *Early Society in Cyprus* (ed. E. PELTENBURG), Edinburgh 1989, pp. 82-94.

[5] M. GIMBUTAS, *The language of the Goddess*, New York 1989, p. 180, fig. 280.

[6] P. AMIET, *La glyptique mésopotamienne archaïque*, Paris 1961, pp. 111-112, tav. 96. Un sigillo di Lugalanda, re di Lagash (del 2380 a.C.) è riprodotto in D. P. HANSEN, *The fantastic Word of Sumerian Art. Seal Impression from ancient Lagash*, in *Monsters and Demons in the Ancient and Medieval World. Papers presented in honor of Edith Porada*, Mainz am Rhein 1987, pp. 53-63 (spec. pp. 59-60).

[7] R. DOLCE, *Gli intarsi mesopotamici dell'epoca protodinastica*, II, Roma 1978, p. 82, tav. XXVII.

[8] P. MATTHIAE, *Nouvelles fouilles à Ébla en 1987-1989*, in *Comptes Rendues Acad. Inscr.*, 1990, pp. 396-404 (scena inserita in un grande pannello commemorativo di un trionfo militare). Vedi anche E. PORADA, *A Lapis lazuli Disk with relief carving inscribed for King Rimuš*, in *La circulation des biens, des personnes et des idées dans le Proche-Orient ancien*, a cura di D. CHARPIN e F. JOANNÈS, Paris 1992, pp. 69-72.

[9] Vedi, per es., P. AMIET, *L'art antique du Proche Orient*, Paris 1977, figg. 307, 400, 401, 403, 663, 759, 763, 765, 773.

momento che lo si ritrova anche nel palazzo di Sargon II (721-705 a.C.) a Khorsabad[10]. Al tempo della I dinastia di Babilonia (dagli inizi del XIX sec. a.C.) l'essere mostruoso risulta associato con il Dio-sole Shamash, del quale rappresenta il portiere[11]. La grande svolta teologica propiziata da Hammurabi comporta, come è noto, l'affermazione di divinità astrali come Shamash ed Ishtar, le quali finiscono per soppiantare le figure di "tradizione ctonica e fertilistica"[12].

Se ci volgiamo invece al mondo greco, è appena il caso di citare le diverse personificazioni di fiumi od entità acquatiche, Acheloo *in primis*, che popolano la mitologia[13]; nella stessa Sicilia il tipo si ritrova, per esempio, nella più antica monetazione di Gela[14]. Il problema del valore simbolico dell'animale non è tuttavia di univoca soluzione. Nell'ambito medio-orientale, la ricordata associazione con il Dio-sole Shamash non copre probabilmente l'intera valenza simbolica dell'animale[15]. Una delle interpretazioni proposte è quella di genio della natura, e particolarmente delle greggi; non mancano tuttavia le ipotesi di collegamento con il mondo infero e con il potere della riproduzione: si tratta probabilmente di "una figura complessa, che non può essere identificata (o associata a titolo di emblema o di animale-guardiano) ad una entità mitologica e ben definita"[16]. Nell'area europea, per i contesti più antichi e culturalmente meno articolati, per i quali più pertinente risulta il richiamo all'esemplare siciliano[17], un collegamento simbolico proposto è con l'idea della morte e della ri-nascita in natura, basilare nelle culture agricole. L'essere ibrido, metà bestia e metà uomo, avrebbe quasi una doppia efficacia nella sfera della fecondità. L'animale toro, in ogni caso, costituirebbe l'epifania più diffusa ed immediata della

---

[10] AMIET, *L'art antique* cit., figg. 115, 606, 607.

[11] AMIET, *L'art antique* cit., p. 568.

[12] M. LIVERANI, *Antico Oriente. Storia Società Economia*, Roma-Bari 1988, pp. 254 e 415.

[13] Vedi, per es., H.P. ISLER, *Acheloos*, Bern 1970.

[14] Vedi S. LAGONA, *Il tipo del toro androprosopo a Gela,* in *Cronache Arch. St. Arte*, 7, 1968, pp. 137-142.

[15] Vedi, per es., P. AMIET, *Le taureau androcéphale*, in *Sumer*, IX, 1953, pp. 233-240.

[16] AMIET, *Le taureau* cit., p. 239.

[17] In ambito isolano val forse la pena di ricordare una curiosa testina definita a suo tempo dall'Orsi 'antropotauromorfa', con un naso di foggia decisamente umana inserito in una protome taurina; proviene dagli scavi dell'Athenaion di Siracusa e può essere attribuita all'età del ferro: vedi P. ORSI, *Gli scavi intorno a l'Athenaion di Siracusa*, in *Monum. Ant. Linc.*, XXV, 1918, coll. 517-518, fig. 108.

divinità di sesso maschile[18]. Il tipo del quadrupede - cane ululante con maschera umana andrebbe invece collegato ad una divinità femminile foriera di morte (accostabile alla greca Ecate)[19]. Il contesto funerario dell'esemplare siciliano e la sua frammentazione rituale[20] ben si adattano alla sfera della fecondità maschile, anche come desiderio di contrastare il venir meno della vita: in accordo con l'osservazione più generale del Castellana che il momento dell'eneolitico iniziale rappresenti a Piano Vento, dal punto di vista ideologico, l'avvento di credenze di tipo pastorale 'maschile', inserite nel vecchio ceppo agricolo di età neolitica, a forte valenza 'femminile'[21].

Il secondo caposaldo di questa proposta, significativamente raccolto nella stessa fossa votiva del manufatto appena considerato[22], può ben essere l'assai più misterioso modellino con personaggio maschile itifallico, inserito in una struttura superiormente arcuata, che preferirei interpretare come grotta piuttosto che come edicola[23] (fig. 2). I confronti, data anche l'elementarità della realizzazione, non sono agevoli; quello proposto dall'editore fa riferimento ad una classe di materiali ciprioti assai più tardi, decorati in *Bychrome III ware style*, i *wall-brackets*, con figura femminile ignuda (probabilmente di divinità, accostabile a prototipi levantini o cretesi[24]) associata a protomi taurine. Dal punto di vista iconografico, volendo superare proprio la mancanza di confronti, si possono enucleare gli elementi qualificanti della rappresentazione: il sesso del personaggio, la sua

---

[18] GIMBUTAS, *The language of the Goddess* cit., p. 180; vedi anche EAD., *The Goddesses and Gods of old Europe 6500-3500 B.C. Myths and cult images*, London 1982, p. 224: ... "A human head grafted onto a bull's body reaches a culmination of power through symbiosis: the wisdom and passions of man merged with the physical strength and potency of the bull. Such hybrid creatures must have been regarded as possessing a greater potential than either a man or a bull alone".

[19] GIMBUTAS, *The language of the Goddess* cit., p. 197.

[20] L. GRINSELL, *The breaking of objects as a funerary rite*, in *Folklore*, 72, 1962, pp. 475-491. Per il caso degli oggetti votivi di Kissonerga-Mosphilia (Cipro), vedi E. PELTENBURG, in *Early Society in Cyprus* cit., pp. 113-122.

[21] CASTELLANA 1995, pp. 64-65.

[22] CASTELLANA 1995, pp. 138-145.

[23] Per modellini di case o edifici in ambiente elladico vedi CH. MARANGOU, Ειδωλια. *Figurines et miniatures du Néolithique Récent et du Bronze Ancien en Grèce (B.A.R. Intern. Ser.*, 576), Oxford 1992, pp. 165, 206 e *passim*; alle pp. 36-37 il modellino tardo neolitico da Platia Magoula Zarkou, per il quale vedi anche K.J. GALLIS, *A late neolithic foundation offering from Thessaly*, in *Antiquity*, LIX, 1985, pp. 20-24.

[24] V. KARAGEORGHIS, *The coroplastic art of Ancient Cyprus, II. (Late Cypriote II - Cypro-geometric III)*, Nicosia 1993, pp. 90-91, tav. XLI.

positura e collocazione entro una struttura, il cordone plastico (bracciale o serpente?) sul polso destro. Per il tipo maschile itifallico, presente in Sicilia già nei graffiti paleolitici dell'Addaura[25] un accostamento possibile, sempre in ambito siciliano, è con alcune figurine (umane piuttosto che divine), dal santuario della collina del Redentore a Caltanissetta[26]. Furono assegnate dallo scavatore, sulla base dei frammenti associati, alla prima età del Bronzo: ma non escluderei che uno studio di insieme della ceramica consentisse di rialzarne la cronologia ad un momento magari evoluto dell'età del Rame. Le statuette erano sia di sesso maschile che femminile (con una verosimile distinzione fra fanciulle e donne adulte). L'itifallia risultava sicuramente attestata, tanto da avere provocato, per castigato e moralizzatore coinvolgimento del parroco del luogo, la distruzione di una statuetta. Un esemplare, se fornito di maschera, enfatizzerebbe la valenza magico-religiosa della rappresentazione. Per inciso, il colore rosso dell'intero corpo e la sovraddipintura a fasce verticali in nero delle figurine di Caltanissetta non si discostano molto dalla decorazione del nostro toro androcefalo. Il tipo itifallico (*the ithyphallic masked god*), di ovvio significato, è d'altro canto attestato già nelle culture neolitiche sia di ambito europeo che specificamente greco[27]. Le rotule appuntite, per le quali il Castellana richiama le raffigurazioni cicladiche, potrebbero anche indicare una positura a sedere, dal momento che sarebbe stato forse difficile, per i mezzi espressivi dell'ignoto plasticatore, modellare un qualsiasi supporto da inserire fra la figura e il piano di appoggio alla struttura destinata a contenerla, piano ben evidente nella zona posteriore del tronco. Le assonanze cicladiche, data l'estrema sommarietà del modellato, rischiano di risultare generiche; non va inoltre dimenticato che dei c.d. idoletti cicladici la grande maggioranza è di sesso femminile, mentre quelli maschili hanno precise caratterizzazioni che non prevedono l'itifallia. Quanto alla positura del

---

[25] Bibliografia in S. TUSA, *La Sicilia nella preistoria*, 2ed., Palermo 1992, pp. 110-114.

[26] P. ORLANDINI, *Statuette preistoriche della prima età del Bronzo da Caltanissetta,* in *Boll. Arte*, sr. V, LIII, 1968, pp. 55-59. Citazione anche in V. LA ROSA, *Il mal...occhio del Ciclope. Divagazioni magico-religiose sulla preistoria della Sicilia*, in *Sicilia Magica* (a cura di G. GIARRIZZO), Catania 1988, pp. 11-21 (special. p. 18).

Per una valutazione di insieme sulla Sicilia castellucciana, da ultimo: E. PROCELLI, *Cultures and Societies in Sicily between the neolithic and the middle bronze age*, in *Ancient Sicily (Acta Hyperborea, 6),* 1995, pp. 13-32 (specialm. 20-24).

[27] Cfr., per es., GIMBUTAS, *The Goddesses and Gods* cit., p. 220 sgg., figg. 227-233. Vedi ora anche Γ. Χ. ΧΟΥΡΜΟΥΤΖΙΑΔΗΣ, *Τα νεολιθικὰ* εἰδώλια, Θεσσαλονίκη 1994, pp. 84-97 e *passim*, tav. 1.

personaggio ed al suo rapporto con la struttura architettonica (ammesso che di una costruzione vera e propria si trattasse) non saprei proporre niente di concreto. Il richiamo a certe 'palette' cicladiche interpretate come giacigli entro cui potevano essere fissati singoli idoletti[28] rimane assolutamente epidermico. D'altro canto, la proposta di identificazione con una grotta si baserebbe, più che sul profilo appena arcuato di alcuni dei frammenti (senz'altro confacente anche ad un'edicola), sull'esistenza nel nostro comprensorio di cavità naturali, frequentate, magari anche come sedi di culto[29], nello stesso periodo cui si riferisce il modellino.

Il carattere divino della raffigurazione è confermato probabilmente dall'attributo, purtroppo frammentario, sul braccio destro. Plausibile pare l'identificazione con un serpente, il cui valore simbolico è fuori discussione. Ed è forse preliminarmente utile ricordare che la rappresentazione del rettile (sovrapplicato su vasi), è attestata, nello stesso periodo del modellino, nel medesimo comprensorio nisseno-agrigentino[30].

La sterminata letteratura sul poliedrico simbolismo del rettile (su scala planetaria, dalla preistoria ai giorni nostri!), scoraggia qualsiasi tentativo di approfondimento[31]. Una delle significazioni di più facile presa, tuttavia, se si prescinde da quella del lato collegamento ctonio, è senz'altro relativa alla muta della pelle dell'animale, che può facilmente essere associata all'idea di una ri-generazione. È pur vero che il serpente risulta in genere riferito a figure o divinità femminili (fino alla tradizione che riguarda la progenitrice Eva!), ma poteva essere in qualche caso, attraverso l'identificazione con il fallo, riferito all'idea della fertilità, o comunque di un potere salvifico, di tipo maschile: gli dei greci Hermes ed Asklepio, ai quali l'animale era comunemente associato, ne costituiscono una tarda prova. Il col-

---

[28] Vedi, per es., P. GETZ-PREZIOSI, *Sculptors of the Cyclades. Individual and Traditional in the Third Millennium B.C.*, Ann Arbor 1987, p. 25, fig. 13, tav. V A.

[29] Si veda, per es., il caso della Grotta Zubbia in territorio di Palma di Montechiaro, ricordato proprio in CASTELLANA 1995, pp. 68-69. Per le grotte cultuali in Sicilia, vedi R.D. WHITEHOUSE, *Underground Religion Cult and Culture in Prehistoric Italy*, London 1992, pp. 52-56 e *passim*; alle pp. 152-157, considerazioni sulla sfera cultuale come strumento di controllo politico-sociale (debbo la citazione al dott. P. Militello).

Cenno sul rinvenimento di modellini votivi entro grotte in MARANGOU, Eidwlia cit., p. 227.

[30] Frammento da Milena (CL): L. MANISCALCO, *Le ceramiche dell'età del Rame nel territorio di Milena*, in *La preistoria del basso Belice e della Sicilia meridionale nel quadro della preistoria siciliana e mediterranea*, a cura di S. TUSA, Palermo 1994, p. 324, fig. 2.

[31] Vedi, per es., GIMBUTAS, *The language of the Goddess* cit., p. 121 sgg.

legamento con l'attributo dell'itifallia, nel modellino di Palma Montechiaro, avvalorerebbe dunque il riferimento all'idea di ri-nascita, intesa anzitutto come esorcizzazione della morte. Il doppio collegamento con la sessualità maschile della figura itifallica e del toro androprosopo conferma infine quella rivoluzione 'ideologico-religiosa' degli inizi dell'età dei metalli cui si era già fatto cenno.

Una noterella del respiro della nostra non consente di riaprire il discorso sulla interpretazione dei significati e dei simboli relativi alle credenze delle genti preistoriche dell'isola; può essere, comunque, utile a ribadire il rischio incombente delle forzature, quando non si tratti di casi emblematici o relativamente espliciti come quelli presi in esame. I motivi a rilievo sui chiusini dalle tombe di Castelluccio[32] (fig. 3), per limitarci ad un esempio macroscopico, non possono non avere avuto, almeno prima che la progressiva schematizzazione dei soggetti sfociasse in un astratto decorativismo, un valore simbolico riconducibile alla sfera funeraria[33]. In questa prospettiva non è forse risolutivo lo scegliere fra una schematica raffigurazione della divinità femminile[34], una stilizzata interpretazione dell'atto sessuale[35], o una più generica e metaforica rappresentazione degli occhi della divinità (*the oculi/snake - coil/ram-horn metaphor*)[36].

Mettendo da parte la sfera specificamente funeraria, può essere forse fuorviante riconoscere serpenti, vulve o computi calendariali negli elementi decorativi di un vaso dello stile di Serraferlicchio[37], elementi che la pedestre consuetudine degli inventari definirebbe tremoli, clessidre, reticoli *et similia*. Risulta parimenti arduo decidere se il motivo c.d. a pettine, attestato nella ceramica castellucciana[38], ma anche in un vaso della nostra necropoli di Piano Vento[39], sia la rappresentazione schematica di una figura

---

[32] P. Orsi, *La necropoli sicula di Castelluccio (Siracusa)*, in *Bull. Paletn. Ital.*, XVIII, 1892, pp. 1-34 e 67-84, fig. a p. 73 e tav. VI.

[33] Vedi E. Procelli, *Aspetti religiosi e apporti trasmarini nella cultura di Castelluccio*, in *Journ. Medit. St.*, I, 1991, pp. 252-266 (specialm. pp. 258-259).

[34] G. Zuntz, *Persephone. Three Essays on Religion and Thought in Magna Graecia*, Oxford 1971, pp. 63-66.

[35] L. Bernabò Brea, in *Kokalos*, XXII-XXIII, 1976-77, I, p. 59.

[36] Gimbutas, *The language of the Goddess* cit., p. 59.

[37] Gimbutas, *The language of the Goddess* cit., p. 243.

[38] G. Messina Sluga, *Motivi figurativi nella ceramica castellucciana*, in *Cronache Arch. St. Arte*, 10, 1971, pp. 7-15. Per altri motivi decorativi su ceramiche della stessa *facies*, vedi Ead., *Analisi dei motivi decorativi della ceramica da Castelluccio di Noto (Siracusa)*, Roma 1983, *passim*.

[39] Castellana 1995, p. 152, fig. 101.

umana[40] o simbolizzi il potere rigenerativo della divinità femminile[41]. Per converso, va considerata senz'altro riduttiva la semplice definizione (alla quale io stesso non mi sono, per convenienza, sottratto) di pendaglio ad anelli o a cordonature sovrapposte (o addirittura a "ciambelle plurime") per un enigmatico e più volte citato manufatto da Polizzello[42], ormai di VII sec. a.C. e di lontana ascendenza minoica (fig. 4). Un originario e non più consapevole richiamo alle spire avvoltolate di un serpente, quale è documentato nella cultura neolitica slava di Danilo[43], renderebbe forse meglio ragione del suo carattere di *ex-voto*. L'ingombro superiore del foro di sospensione potrebbe allora rappresentare il disfacimento disorganico della testa dell'animale, testa che comunque manca nei prototipi minoici, privi tuttavia anche del foro di sospensione.

Tornando all'antica età del Bronzo, uno specifico cenno merita, per finire, un curioso modellino fittile circolare di *facies* castellucciana, recuperato ancora da G. Castellana nello scavo di Monte Grande, sempre in territorio di Palma Montechiaro[44] (fig. 5): rappresenterebbe al tempo stesso, secondo lo scopritore, una "capanna-tempietto" ed "una processione di danza rituale in circolo di quattro idoletti attorno l'idoletto centrale"[45]. Il medesimo studioso ha reso contestualmente noto un modellino frammentario della stipe votiva del Ciavolaro di Ribera[46], che richiama in qualche modo quello di Monte Grande e che riprodurrebbe quattro idoletti assai schematici disposti attorno ad un fallo. Sul primo dei due manufatti è tornato di recente E. De Miro, ipotizzando, attraverso anche confronti di am-

---

[40] MESSINA SLUGA, *Motivi figurativi* cit., pp. 8-9. Il motivo è documentato anche nelle pitture neolitiche di Porto Badisco: vedi da ultimo, WHITEHOUSE, *Underground Religion* cit., p. 93 sgg. (fig. a p. 95).

[41] GIMBUTAS, *The language of the Goddess* cit., p. 298.

[42] D. PALERMO, *Materiali di tradizione cretese a Polizzello*, in *Antichità Cretesi. Studi in onore di D. Levi*, II, Catania 1978, p. 211, tav. XXVII, 4; ID., *Polizzello*, in *Cronache di Arch.*, 20, 1981, p. 112, tav. XLI, 77; vedi anche V. LA ROSA, *Nuovi ritrovamenti e sopravvivenze egee nella Sicilia meridionale*, in *Traffici micenei nel Mediterraneo*, Taranto 1986, p. 38; ID., *Le popolazioni della Sicilia. Sicani, Siculi ed Elimi*, in *Italia omnium terrarum parens*, Milano 1989, fig. 90.

[43] GIMBUTAS, *The Goddess and Gods* cit., fig. 222.

[44] G. CASTELLANA, *Il santuario di Monte Grande presso Palma Montechiaro e la stipe votiva del Ciavolaro presso Ribera: aspetti religiosi delle popolazioni del Bronzo antico in Sicilia*, in *Quaderni Ist. Arch. Univ. Messina*, 5, 1990, pp. 5-17 (spec. pp. 10-11), tav. II, 1-2.

[45] Art. cit., p. 10.

[46] Art. cit., p. 15, tav. VII, 3-5.

bito cipriota, la rappresentazione di "una cerimonia mistica all'interno del *temenos*"[47]. Entrambe le proposte valgono a ribadire, proprio a causa della mancanza di precisi confronti, l'inevitabile opinabilità della interpretazione, alla quale si sottrae forse, soltanto, la sicura esistenza di uno spazio sacro di forma circolare (secondo una tipologia ben nota nell'Egeo del II millennio)[48]. La contaminazione simbiotica fra dimensione architettonica e *dramatica*, con l'identificazione degli elementi strutturali e delle figure dei protagonisti, dovrebbe trovare la sua giustificazione nelle scarse capacità espressive dell'oscuro plasticatore. Quanto al tipo di azione, più o meno mistica, è difficile negare, nel caso della danza in cerchio, la sua sacralità, in ogni tempo e sotto ogni latitudine. È tuttavia interessante notare che una simile rappresentazione all'interno di uno spazio circolare prevede in genere che i danzatori si tocchino in qualche modo con le braccia, proprio a volere idealmente indicare la chiusura del cerchio e il carattere collettivo del rituale. L'isolamento delle nostre figure sembrerebbe piuttosto adattarsi — per rimanere sempre in ambito minoico — ad una scena di epifania, del tipo *en plein air*[49]. Un confronto possibile, in questa direzione, potrebbe essere con le figurine frammentarie di stile Kamares (XVIII sec. a.C.) da noi rinvenute qualche anno fa in uno scarico di H. Triada: disposte isolatamente in circolo, verosimilmente in numero di sei e con le braccia sollevate, rappresentano forse l'esempio più antico a Creta di modellino con invocazione-evocazione della divinità[50]. Lo stato frammentario del manufatto non ci consente di affermare se l'apparizione dell'entità soprannaturale si fosse, nel modellino cretese, concretata in una figura centrale, quale è presente nell'esemplare siciliano. Beninteso, quella teofanica è, per il reperto di Monte Grande, ipotesi precaria quanto le altre, accomunate tutte dall'aspirazione a guardare dietro il misterioso velo del divino, per meglio convivere con l'idea della morte[51].

---

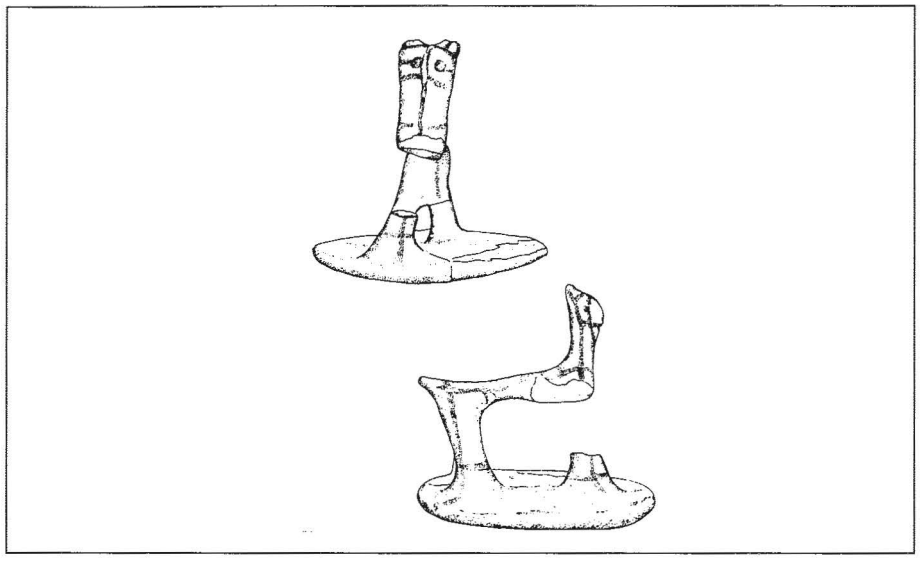
[47] E. De Miro, *Rassegna Archeologica*, in *Kokalos*, XXXIX-XL, 1993-94, I, 2, p. 607.

[48] Vedi, per es., P. Warren, *Minoan Religion as Ritual Action*, Gothenburg 1988.

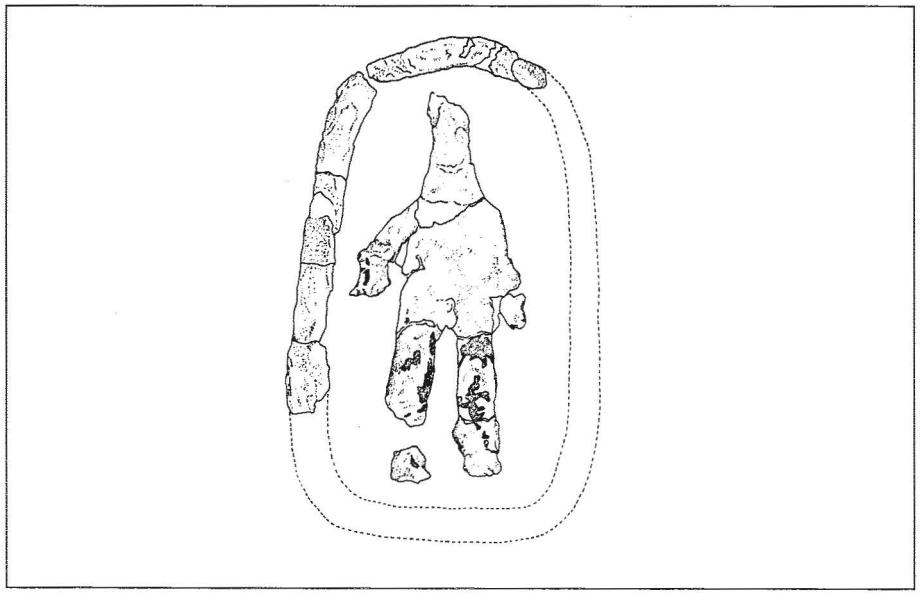
[49] Vedi R. Hägg, *Die göttliche Epiphanie im minoischen Ritual*, in *Ath. Mitt.*, 101, 1986, pp. 41-62; N. Marinatos, *Minoan Religion. Ritual, Images, and Symbol*, Columbia (South Carolina) 1993, *passim*.

[50] Notizia preliminare in V. La Rosa, *Le campagne 1986-1991 e la conclusione del primo ciclo di lavori ad Haghia Triada*, in *Atti VII Congr. Intern. Studi Cretesi (Rethymno, agosto 1991)*, A2, Rethymno 1995, p. 542, fig. 7.

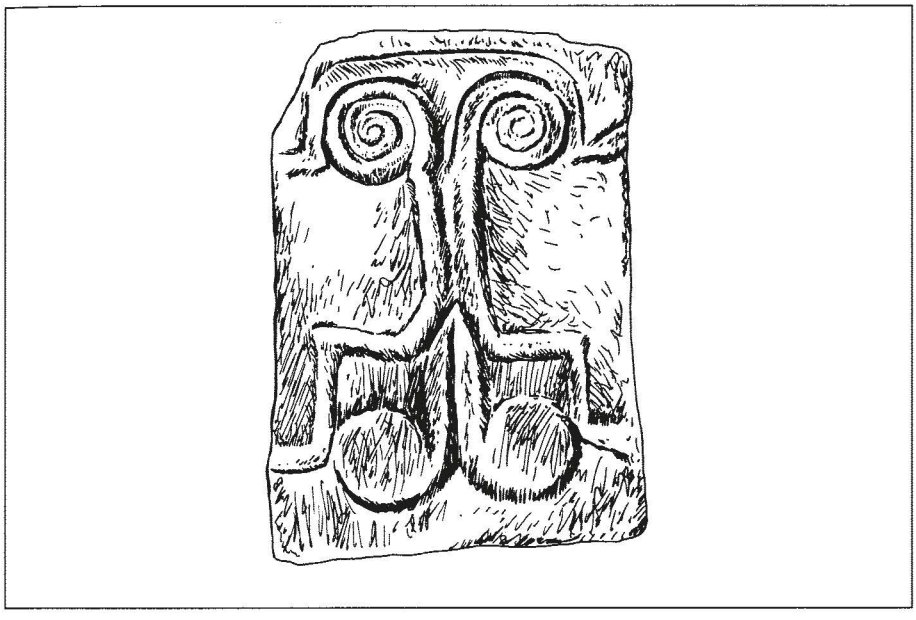
[51] Utili osservazioni metodologiche sull'antropologia della morte (anche se riferite all'età classica) in I. Morris, *Death-Ritual and Social Structures in Classical Antiquity*, Cambridge 1992 (pp. 1-30: *The anthropology of a dead world*).



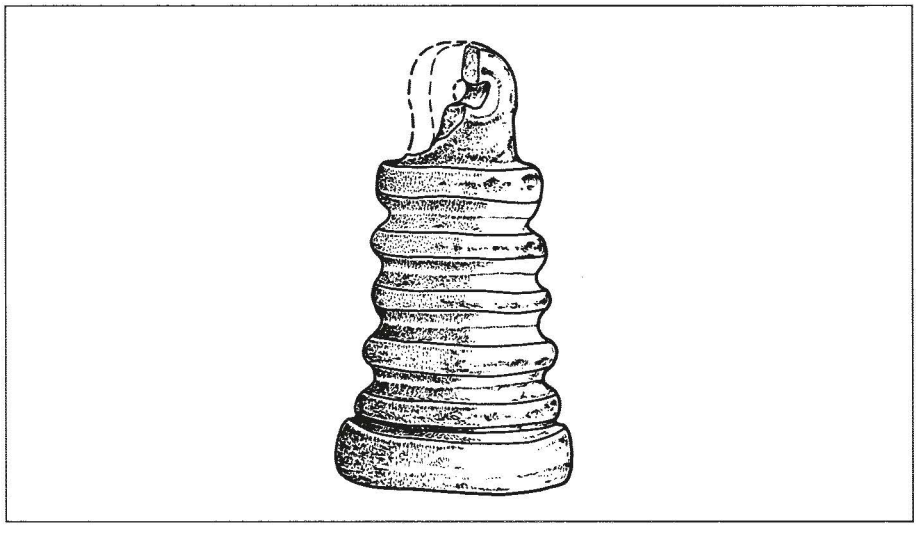
— Fig. 1: Agrigento, Museo Archeologico Regionale. Modellino o coperchio con rappresentazione di toro androprosopo, dalla necropoli di Piano Vento (Palma Montechiaro).



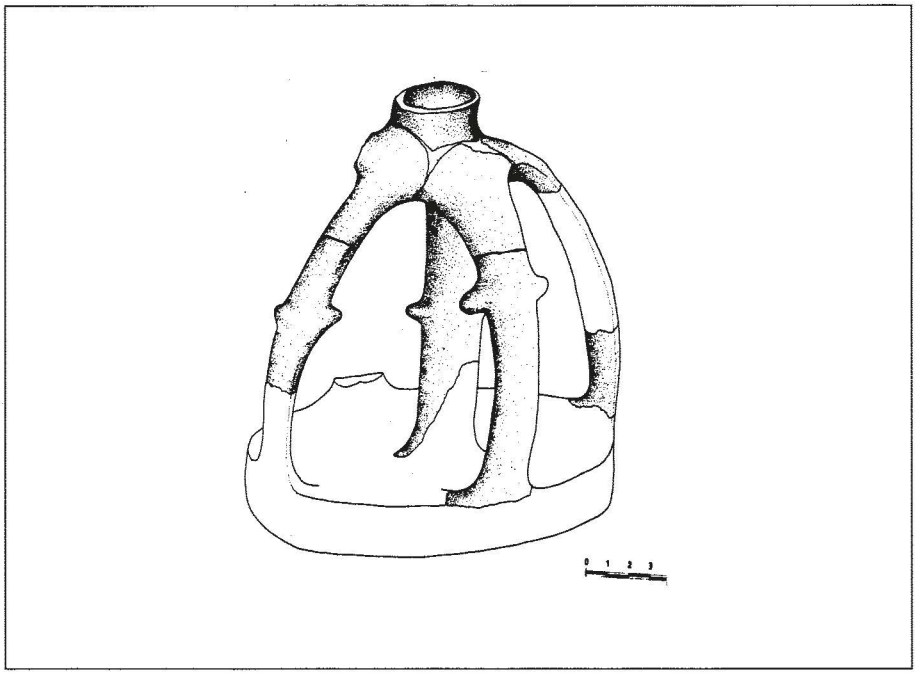
— Fig. 2: Agrigento, Museo Archeologico Regionale. Modellino di personaggio itifallico entro grotta (?), dalla necropoli di Piano Vento (Palma Montechiaro).



— Fig. 3: Siracusa, Museo Archeologico Regionale. Chiusino con decorazione a rilievo raffigurante verosimilmente l'atto sessuale, da una tomba di Castelluccio (Noto).



— Fig. 4: Siracusa, Museo Archeologico Regionale. Pendaglio "ad anelli sovrapposti" da Polizzello (Mussomeli).



— Fig. 5: Agrigento, Museo Archeologico Regionale. Modellino forse con rappresentazione di scena epifanica, dalla stipe del Ciavolaro (Ribera).

ANDREA MANGANARO

SCRITTURE E RISCRITTURE NEL PRIMO CROCE: *I LAZZARI*, OVVERO LE "FANTASTICHERIE" DEI LETTERATI E LA REALTA' DEL POPOLO NAPOLETANO

"Una virtù dei Grandi è di essere sordi/ a tutto il molto o il poco che non li riguardi./ Trascurando i famelici e gli oppressi/ alquanto alieni dai vostri interessi,/ divideste lo Spirito in quattro spicchi [...]". Così nel *Diario del '71 e '72* Eugenio Montale scolpiva lapidariamente l'immagine del *grande filosofo* (Benedetto Croce) disinteressato agli affamati e alla «tragedia del lavoro»[1]. Uno scritto di Croce del 1895, apparso sotto l'insegna 'erudita' dell'"Archivio per lo studio delle tradizioni popolari" del Pitrè, ma nucleo germinale di non poche riscritture anche durante la lunga, operosa vita del filosofo idealista, ammorbidisce però non poco l'immagine di questa *sordità* crociana, generalmente acquisita, e consegnata anche alla poesia; o quanto meno, contribuisce a porre sotto un'altra luce, meno uniforme e più variegata, questa presunta indifferenza, che si rivela semmai come propria di un aspetto e di una fase dell'attività crociana (certamente quella più importante e più nota), ma non di tutta[2].

Nello scritto in questione, *I lazzari* (dal titolo inequivocabile, non solo per la riconoscibilità immediata del referente, ma anche perché condiviso con un romanzo di Mastriani degli anni Sessanta e con un episodio del *Corricolo* di Dumas) pur sotto le paludate sembianze di una erudita ricerca etimologica, Croce si sofferma su alcune questioni di grande rilevanza, oggetto da sempre di malevoli stereotipi: la natura della plebe di Napoli e il suo rapporto con il lavoro, argomenti sui quali si era esercitata non poco la *fantasia* deformante dei letterati, soprattutto stranieri, e sui quali di lì a poco avrebbero dato buona prova di sé le analisi razziste di "scienziati"

---

[1] Cfr. E. Montale, *A un grande filosofo*, in *Tutte le poesie*, a c. di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1984, p. 490.

[2] La lirica di Montale (*A un grande filosofo*) è stata ricordata da A. Negri, *Il problema del lavoro nel pensiero di Benedetto Croce*, in János Kelemen (a c. di), *Benedetto Croce 40 anni dopo*. Atti del congresso internazionale «Benedetto Croce (1866-1952)», Accademia d'Ungheria in Roma (20-21 novembre 1992), Roma, 1993, pp. 183-195.

positivisti, anche di sedicente fede socialista[3].

L'importanza di questo scritto, che nella redazione del 1895 testimonia, come vedremo, un interesse del Croce per nulla aridamente asettico, ma suggestionato non poco da avvenimenti allora di scottante attualità, è testimoniata anche dal notevole lavoro di rielaborazione cui fu sottoposto nel corso degli anni: e le *mutationes*, finora sfuggite agli studiosi o non debitamente considerate, in questo caso portano più che mai il segno del continuo adattamento della scrittura al tempo e alle diverse posizioni dell'autore. Un'altra redazione di tale studio venne infatti pubblicata nel 1905 su"Napoli Nobilissima" e quindi ristampata con qualche variante nel 1914 in *Aneddoti e profili settecenteschi* e infine nelle due edizioni degli *Aneddoti di varia letteratura*. L'indicazione cronologica che Croce fornirà nelle raccolte *aneddotiche*, dove il saggio reca la data della prima redazione (1895), di fatto falsifica i dati e trae in inganno i lettori, i quali, se non avvertiti della considerevole variantistica dei testi crociani, sono portati inevitabilmente ad una sorta di distorsione ottica, e finiscono con l'attribuire alla fase giovanile dello studioso napoletano posizioni e considerazioni in realtà appartenenti ad epoche successive; oppure, prendendo in considerazione solo il palinsesto, perdono di vista la primitiva scrittura dell'autore[4].

L'articolo del 1895 solo in parte può essere considerato uno studio di tradizioni popolari, come già Croce avvertiva spedendolo al Pitrè nel novembre del 1894[5]. Diversamente dalle successive rielaborazioni, che ini-

---

[3] Cfr. M. L. Salvadori, *Il mito del buongoverno*, Torino, Einaudi, 1976 (1ª 1960), pp. 184-205 (*L'interpretazione razzistica della inferiorità meridionale).*

[4] Cfr. B. Croce, *I lazzari*, in "Archivio per lo studio delle tradizioni popolari", XIV (1895) (nella ristampa anastatica Bologna, Forni) pp. 187-201 (non 291, come indica S. Borsari, *L'opera di Benedetto Croce*, Napoli, Istituto italiano per gli studi storici, 1964, n. 180, da confrontare comunque per l'indicazione delle ristampe e rielaborazioni); B. Croce, *Varietà intorno ai "lazzari"*, in "Napoli Nobilissima", XIV (1905) pp. 140-143, 171-173, 190-191; Idem, *«I lazzari»*, in *Aneddoti e profili settecenteschi*, Milano-Palermo-Napoli, Sandron, 1914 pp. 233-252; Idem, *I lazzari* in *Aneddoti di varia letteratura*[2], Bari, Laterza, 1953-1954, vol. III, pp. 198-211. Sia in *Aneddoti e profili settecenteschi* che in *Aneddoti di varia letteratura*[2] il testo ripubblicato riproduce con qualche variante quello di "Napoli Nobilissima" del 1905.

[5] Cfr. *Carteggio B. Croce-G. Pitrè*, (a c. di A. Buttitta), in "Archivio storico siciliano", Palermo, Società siciliana per la storia patria, Serie III, vol. IX (1957-1958), p. 250, lettera del 28-11-'94, dove Croce comunica a Pitrè di avere già "mandato per posta raccomandato il manoscritto di alcune notizie ed osservazioni intorno ai *lazzari* di Napoli." E aggiunge: "A me par che potrebbe convenire al suo *Archivio*, ma se a Lei pare diversamente, me lo dica con franchezza, e non si dia nessuna pena. Può pubblicarlo a suo pieno comodo, e solo la prego di mandarmi a suo tempo le bozze".

ziano con l'indagine etimologica sul termine *lazzaro*, nel 1895 Croce esordisce istitudendo una perentoria equivalenza tra *lazzari* napoletani e proletariato, a scanso di ogni ulteriore equivoco:

> Col nome di *lazzari* si vuole designare la classe infima della plebe napoletana. I *lazzari* sono i proletarii di Napoli. Naturalmente, questi proletarii napoletani, oltre i caratteri comuni dei proletarii in generale, e in ispecie di quelli delle grandi città, hanno alcuni caratteri speciali, determinati dalle condizioni speciali del nostro paese. Qui il clima è mite, la vita più facile, il povero può dormire all'aria aperta e nutrirsi di poco, può esser sobrio, e per conseguenza più facilmente lieto e spensierato; i suoi bisogni morali e intellettuali non sono troppo grandi, non lo rendono feroce, non lo spingono alla ribellione[6].

Quel termine particolare utilizzato per designare la plebe napoletana aveva causato tra Sette e Ottocento "le maggiori invenzioni ed esagerazioni" e aveva consentito all'immaginazione dei letterati di spiccare il volo costruendo una sorta di "personaggio fantastico" sui poveri cenci dei plebei napoletani. Per tale motivo Croce sente l'urgenza di privare di fondamento le fantasticherie letterarie mediante la definizione economico sociale della classe dei "lazzari", della quale individua la specificità con "una caratterizzazione psicologico-morale in parte sorretta da spiegazioni climatico-naturalistiche"[7].

> E i caratteri e le abitudini della classe dei proletarii variano anche col variare delle condizioni storiche. Ad esempio, per fermarci ad alcune parti esteriori, ora il povero che non ha casa deve di necessità ridursi la sera nelle locande a un soldo, e pochi sfuggono ai regolamenti di polizia urbana dormendo per le piazze e sui gradini delle chiese. Ma, un paio di secoli fa, la povera gente si rannicchiava per dormire nelle baracche che ingombravano le piazze, sotto le *pennate* e i *banconi* delle botteghe; e ancora resta, nel dialetto, la parola *banchiere* come sinonimo di mascalzone. Ora, è assai raro vedere gente scalza per le vie di Napoli, e trent'anni fa, era ancora cosa comunissima. E il numero dei proletarii segue gli ondeggiamenti economici del paese, e non mai Napoli ebbe una massa così spaventosa di pezzenti e affamati come durante il periodo della dominazione spagnuola[8].

---

[6] B. Croce, *I lazzari*, cit., p. 187. Nel citare brani di questo articolo, ho ritenuto opportuno correggere alcuni evidenti refusi.

[7] Cfr. F. Chabod, *Croce storico*, in *Lezioni di metodo storico*, a c. di L. Firpo, Bari, Laterza, 1973³, pp. 179-253, pp. 215-216.

[8] B. Croce, *I lazzari*, cit., pp. 187-188.

È una caratterizzazione che Croce manterrà con minime varianti anche nelle redazioni successive dell'articolo in questione[9]. Ciò che invece non appare assolutamente nelle successive redazioni è la spia dell'*interesse* che nel 1894 spingeva Croce a dedicarsi a un tale argomento. Dopo avere passato in rassegna le fantasticherie costruite intorno a quel termine, ai lamenti dei letterati che si dolevano della morte del lazzaro ("le lazzarone se perd [...] comme l'Indien rouge, se retire devant la civilisation", scriveva il Dumas), a chi, "piena la testa delle esagerazioni universalmente ripetute", non ritrovava più questo fantastico selvaggio sperduto per le vie di Napoli, Croce rispondeva con un forte richiamo alla realtà, invitando a riconoscerlo in una sua recente, drammatica epifania, tutt'altro che letteraria, e semmai, indicativa di "certi mutamenti" intervenuti:

> Ma il *lazzaro* ossia il proletario napoletano *vivit, immo in senatum venit*, e si è visto nei tumulti dell'agosto 1893. E chi voglia osservarlo nella realtà deve anzitutto liberar la mente dalle fantasticherie che la parola *lazzaro* ha fin qui suggerito[10].

La citazione della *Catilinaria* rinvia analogicamente al riuso fattone dall'*auctor* De Sanctis, mediatore anche nella forma: come "l'uomo del Guicciardini" nella sua essenza è ben presente nella realtà italiana ("lo incontri ad ogni passo"[11]), così il *lazzaro,* depurato da ogni esagerazione evocata dal termine, è riscontrabile nella realtà di Napoli; solo che, smessa la natura non "incline alla ribellione", nella sua sostanza di proletario si è fatto riconoscere come pericoloso per il potere ("*immo in senatum venit*") in quello scoppio di "anarchia spontanea" a cui fu dato il via dall'eccidio di Aigues-Mortes[12]. Quell'episodio, assieme al movimento dei Fasci e ai ten-

---

[9] Ma non in una nuova autonoma trattazione del 1934, dove l'interpretazione verrà capovolta, e all'assenza della "spiegazione climatico naturalistica" farà da contrappeso il privilegio dato alla caratterizzazione morale dei lazzari: così opportunamente notò Chabod, *op. cit., ibidem* a riprova del "progressivo sopravanzare dell'«etico», che sbocca in fine nella visione religiosa del mondo e della storia". Lo scritto sui lazzari del 1934 è costituito dalla seconda parte (intitolata, appunto, *I «lazzari»*) dell'articolo *I «Lazzari»negli avvenimenti del 1799*, in "La Critica", XXXII (1934), pp. 458-471, rist. in *Varietà di storia letteraria e civile*, I, Bari, Laterza, 1935, pp. 180-200.

[10] B. Croce, *I lazzari*, cit., p. 198.

[11] Cfr. F. De Sanctis, *L'uomo del Guicciardini*, in *Opere*, a c. di C. Muscetta, vol. XIV (*L'arte, la scienza e la vita*, a c. di M.T. Lanza) Torino, Einaudi, 1972, pp. 93-117, p. 117. La citazione è da *Catilina*, I, i, testualmente: «... vivit? Imo vero in Senatum venit».

[12] La definizione di "anarchia spontanea" fu data ai moti proletari del 1893 da A.

tativi di insurrezione della Lunigiana, esercitò senza dubbio una forte suggestione anche su Croce, che nel 1894 doveva ritenere di trovarsi di fronte ad un generale tentativo rivoluzionario, se arrivava ad annotare in una memoria accademica: "è inesatto che la storia sia del tutto imprevedibile. È almeno tanto prevedibile quanto un'eruzione del Vesuvio: e qualche volta anche, quanto il passaggio di una cometa. Noi prevediamo ora una trasformazione sociale e *ça ira*"[13].

Lungi dall'essere dettato da un'attrazione asetticamente erudita, quello studio sui lazzari trovava la propria ragion d'essere nell'*interesse* suscitato dall'avvicinamento, tramite Labriola, alla concezione materialistica della storia[14], con la sua ricerca del "*primo movente* delle formazioni sociali", e nella impressione suscitata dai coevi movimenti proletari. La ricerca storico etimologica, l'andare a ritroso alle origini della parola "lazzaro" partiva

---

Labriola in una lettera ad Engels del 27 agosto 1893 (cfr. Marx e Engels, *Corrispondenza con italiani 1848-1895*, a c. di G. Del Bo, Milano, Feltrinelli, 1964, 1. n. 405, p. 500). E. Ragionieri (*Dall'Unità a oggi - La storia politica e sociale,* in *Storia d'Italia* a c. di R. Romano e C. Vivanti, vol. IV, t. III, Torino, Einaudi, 1976, p. 1803) ricorda che la protesta contro l'uccisione dei lavoratori italiani, nella cittadina francese alle bocche del Rodano, "ad opera di una folla inferocita per il sottosalario cui gli emigranti si sottoponevano nelle saline", andò trasformandosi e le dimostrazioni divennero "autentici moti proletari. Ancor più che a Genova o a Messina, fu a Roma e a Napoli che i moti di protesta si prolungarono per più giorni attingendo un preciso contenuto di protesta sociale". N. Lo Presti (*I fatti di Aigues-Mortes e le loro ripercussioni in Italia*, in "Rassegna storica del Risorgimento", anno LXI (1974), fasc. I, pp. 282-300, in particolare pp. 293-294), nota che "negli avvenimenti di Napoli, conclusisi in modo cruento, vanno distinte tre componenti: le dimostrazioni contro la Francia; lo sciopero dei cocchieri; le rivolte contro i questurini [...] Aigues - Mortes, col dare lo spunto a iniziali proteste di carattere politico, diede il via, a Napoli, a passioni, interessi, vendette che nulla avevano a che vedere con i fatti delle saline e che sfociarono in una sommossa generata dalla miseria e dal malgoverno comunale". A Napoli le dimostrazioni ebbero inizio il 20 agosto; negli scontri la forza pubblica ferì parecchi dimostranti e uccise un bambino in via Foria. Il 25 agosto l'ordine pubblico fu affidato all'esercito, attuando uno stato d'assedio di fatto, anche se non proclamato. Gli avvenimenti all'origine delle dimostrazioni in Italia sono stati rievocati recentemente da D. Novelli, *Aigues-Mortes. La Villa Literno di un secolo fa*, in "L'Unità", 19 ottobre 1994, p. 14.

[13] B. Croce, *Di alcune obiezioni mosse a una mia memoria sul concetto della storia*, in "Atti dell'Accademia Pontaniana", XXIV (1894) (Memoria n. 7), p. 14, nota 1. Cfr. S. Borsari, *op. cit.*, n. 158. La nota venne espunta nella rielaborazione di questa memoria pubblicata nel volume *Primi saggi*, Bari, Laterza, 1919.

[14] Cfr. B. Croce, *Memorie della mia vita (Appunti che sono stati adoprati e sostituiti dal* «Contributo alla critica di me stesso»), Napoli, Istituto italiano per gli studi storici, 1992 (1ª ed. 1966), pp. 20-21 e *Contributo alla critica di me stesso* [1915], Milano, Adelphi, 1989, pp. 33-35.

proprio dalla bruciante attualità, con un movimento dal presente al passato riflesso nella redazione del 1895 anche nella *scrittura* e smentito invece nelle *riscritture* successive con la sostituzione di un *ordo realis* (dall'origine della parola sino al presente) che è una dissimulazione dell'interesse originario che mosse Croce. E che l'interesse fosse alla base della storia Croce sentiva il bisogno di affermarlo proprio in quel 1895: essa altro non è infatti che "il racconto dei fatti del passato che muovono il nostro interesse", laddove l'erudizione per la sua impossibile pretesa di radunare tutti i fatti, si configura invece come una degenerazione dell'interesse storico[15].

La ricostruzione etimologica, che a partire dalla redazione del 1905 costituirà la prima parte dell'articolo, rubricata sotto la rassicurante intitolazione di "Origine della parola", trova la propria motivazione nella necessità avvertita da Croce nel 1894 di osservare il proletario napoletano nella realtà, liberando la mente dalle "invenzioni", dalle "creazioni fantastiche" suggerite dall'esistenza di un significante "speciale", la "parola lazzari" appunto. Quel termine, a vedere di Croce, aveva sviato "per un bel pezzo" gli scrittori, che, "preoccupati dell'esistenza della parola speciale, hanno voluto, ad ogni costo, trovare qualche cosa di strano e di caratteristico, che facesse onore alla parola". Da lì le invenzioni fantastiche, opportunamente derise: "I *lazzari* non sono semplicemente i proletari napoletani; no: sono un'altra cosa, sono... i *lazzari*".

Per tale suggestione creata sulle fertili menti dei letterati dal significante ("La parola ha sul pensiero un'influenza spesso deleteria") si era creata una distorsione focale che induceva a vedere un essere inesistente e a non osservare il proletario napoletano nella sua realtà:

> E così il *lazzaro* è diventato un personaggio fantastico, nel quale pochi tratti e assai esagerati hanno riscontro nella realtà. E chi ha preteso che i lazzari avessero un'organizzazione sociale, anzi politica, che ogni anno eleggessero a grandi grida in piazza del Mercato un re, un capolazzaro, col quale l'altro re, quello di Palazzo Reale, doveva venire a patti. E chi, come il Moritz, li ha definiti una setta filosofica, simili ai filosofi cinici dell'antichità, che si risparmiano non solo la fatica dell'operare, ma anche quella del pensare. E chi ha parlato di trenta o quarantamila lazzaroni, senza nessuna occupazione fissa, viventi un po' di piccoli servigi, un po' di furti, un po' di elemosine. E chi ha voluto descrivere il loro vestito particolare, quasi avessero una specie di uniforme obbligatoria[16].

---

[15] B. Croce, *Intorno alla storia della coltura*, in "Atti dell'Accademia Pontaniana", XXV (1895), Memoria n. 7, pp. 12, 15 e 17.

[16] B. Croce, *I lazzari*, cit., p. 188, come pure le successive citazioni.

Questo fantasticare sulla parola aveva fatto sì che "la formazione, i costumi, le vicende del proletariato napoletano non sono stati fatti oggetto di un serio studio". Più che proporsi di svolgere egli stesso questo studio[17], Croce va all'origine della parola proprio per smitizzarla, consentendo di scorgere dietro il significante la nuda verità. Queste osservazioni, assenti nelle successive redazioni, rendono quanto mai eloquente l'esortazione rivolta agli scrittori affinché osservino il proletariato nella sua effettiva realtà:

> Togliete la parola, e toglierete con essa le preoccupazioni e le aspettazioni e gl'inconsci pregiudizii, e vi resterà innanzi semplicemente una folla di proletarii dei quali occorre determinare le varie gradazioni, e le tendenze, e le consuetudini.

L'espunzione di tali passi nelle successive redazioni taciterà di fatto anche il motivo da cui prendeva le mosse quella ricerca sull'"origine della parola", percorsa da Croce sulle tracce già indicate dal Galiani nel *Vocabolario degli Accademici Filopatridi*. Prima del 1647-48, osserva Croce, chi aveva dovuto scrivere di "moti e tumulti della minuta popolazione di Napoli" aveva fatto menzione di "*vil popolo*", "*popolo plebeo*", "*humillima plebs*", oppure (è il caso di Giulio Cesare Capaccio, col suo *Forastiero*) aveva semplicemente usato reticenza disdegnosa nei confronti di quella innominabile "*feccia della Repubblica*". Ma è a quell'inqualificabile "*empitura senza sostanza*" disprezzata dal Capaccio, a quella innominata "infima plebe" che venne dato il nome di *lazzari*, durante la rivolta di Masaniello, della quale essa fu la prima motrice.

Una parola che doveva risultare "nuova" al popolo, come, a vedere di Croce, attesta la sua assenza nei "tre primi classici scrittori del nostro dialetto" (Basile, Cortese, Sgruttendio). La parola esisteva già però, ma non nel dialetto e, secondo Croce, aveva visto bene ancora una volta il Galiani, che l'aveva connessa ai *lebbrosi* (o *lazzari*, appunto, dal loro protettore San Lazaro). Fresco degli studi sui rapporti tra Spagna e Italia[18], Croce addebita però l'estensione del termine da lazzaro a lebbroso non tanto ad una su-

---

[17] Secondo D. Novacco, *Appunti su Benedetto Croce studioso delle tradizioni popolari napoletane*, in "Belfagor", 1950, pp. 563-573, in particolare pp. 568-569, lo studio del Croce "non mantiene quanto promette perché l'analisi etimologica assorbe tutta la sua attenzione e trascura l'indagine dei caratteri distintivi di questa plebe napoletana".

[18] Cfr. B. Croce, *Contributo alla critica di me stesso*, cit., p. 32: "spesi quasi tutto il 1893 e il 1894 nell'indagine delle relazioni ispano-italiane".

perficiale similitudine del vestito dei lebbrosi con quello dei plebei, ma ad un influsso della lingua spagnola, dove *laceria* era termine polisemico indicante sia lebbra che miseria e *lazaro* "ha il significato di *probe andrajoso*, cioè a dire pezzente cencioso"[19]. "Turba di *lazaros*" dovette essere l'epiteto ingiurioso che spagnoli e signori napoletani spagnoleggianti indirizzarono ai "popolani laceri e seminudi" di Masaniello. E di quell'insulto non inteso come tale i plebei napoletani, osserva Croce, si fregiarono per ignoranza, diversamente dai *gueux* di Fiandra che si appropriarono con orgogliosa coscienza del loro epiteto ingiurioso.

La ricerca etimologica del Croce denuda la connotazione della parola dal suo fascino misterioso, riportandola alla sua origine di termine designante lebbrosi e povera gente e utilizzato come ingiuria infamante da boriosi signori spagnoli nei confronti dei plebei napoletani in rivolta. Un arricchimento quindi della congettura del Galiani, basata su ipotesi logiche e documentate: ben distanti, pertanto, da quelle avanzate da "quei dotti cui la dottrina nuoce", come il Mazzarella Farao, che avendo il "passatempo" delle "cattive etimologie", non si dava per soddisfatto se non proponendo anche per i *lazzari* inverosimili derivazioni dal greco o dal caldaico.

Ricondotta la parola alla sua origine, Croce ripercorre la formazione della "leggenda" addensatasi intorno al nome lazzaro, notando come essa fosse opera degli stranieri: non però di quelli che si recarono a Napoli tra il 1650 e il 1750, viaggiatori come il Burnet o l'Addison che "erano di proposito *osservatori*"; la mistificazione fantastica avvenne infatti nella seconda metà del XVIII secolo. Fu allora che i viaggiatori cercarono "con avida curiosità, il Vesuvio, Pompei, e ... i *lazzaroni*". Nacque così una non esigua letteratura (straniera) sui lazzari che, osserva ancora, lascia l'impressione "che a Napoli esistesse un gran numero di certi *esseri fenomenali*, [...] di *selvaggi* smarriti in una città europea, con indole ed abitudini straordinarie e quasi inesplicabili"[20]. Gli eventi di fine secolo, con "l'eroica difesa attribuita ai lazzari" contro i francesi dello Championnet, come pure la ferocia di cui diedero prova nella repressione antigiacobina, contribuirono non poco ad ingigantire la loro immagine nella fantasia dei letterati[21].

---

[19] E questa congettura acuta viene rafforzata da una testimonianza tratta da *Gl'Intrighi d'Amore*, commedia attribuita al Tasso, dove il napoletano *Gian Loise* viene vituperato per il suo "nome *lazzero*", non altrimenti interpretabile se non come "nome plebeo, nome da mascalzone".

[20] B. Croce, *I lazzari*, cit., p. 196.

[21] Una delle testimonianze più interessanti di questa ipertrofica costruzione dell'immaginazione a danno della realtà, ricorda Croce, è un libercolo dal titolo *Neapel und*

E però, un tentativo di frenare questo dilagare settecentesco di immaginose invenzioni sollecitate dalla fascinazione della parola strana ci fu, ricorda Croce, e fu dovuto al grande Goethe, del quale sin dal 1885 egli compulsava le pagine dell'*Italienische Reise* e ripercorreva i passi per le vie di Napoli, verificando la veridicità dei dati forniti, senza esimersi dal metterne in luce le "bugie"[22]. Ma in questo caso Goethe viene presentato da Croce come l'esempio più illustre della minoritaria schiera di "osservatori prudenti" che notarono *de visu* come i trenta e quarantamila lazzari oziosi di cui parlava Volkmann erano in realtà "una fandonia" da letterati.

E con il riferimento a Goethe l'attenzione di Croce si sposta — e ritorna — sul problema del lavoro e sulla opposizione lavoro/ozio, punto allora non eludibile in qualsiasi discorso sul popolo di Napoli. Che Goethe si fosse opposto agli stereotipi sulla naturale oziosità del popolo napoletano e avesse smentito le fantasticherie sui lazzari era stato già da tempo segnalato da Giustino Fortunato. Traducendo per primo nel 1874 le "lettere da Napoli" di Goethe, lo studioso lucano aveva infatti apprezzato come "egli, che non venne tra noi prevenuto, andò via senza esagerare sul conto nostro", e aveva notato come il grande tedesco difendesse "il popolo dall'accusa di poltroneria, e lo crede*sse*, anzi, tra i più sobrî ed operosi" e confessasse "di essere andato inutilmente a caccia del «lazzarone»"[23].

Sulla scorta dell'indicazione dell'amico e maestro, Croce non solo fa riferimento all'*Italienische Reise* per la sua smentita delle letterarie fantasti-

---

die Lazaroni, pubblicato in Germania nel 1799. Oltre a ripetere le invenzioni già note, esso presentava infatti un'incisione con una caricatura dei lazzaroni in parata che è quasi emblema grottesco delle distorsioni create dai letterati: straccioni inalberanti le insegne di "*Santo Ianuario il nostro Generalissimo*" e accompagnati da un Pulcinella insanguinato, così glossati dall'autore: «*Devozione, leggerezza, crudeltà! Ecco i tratti principali del carattere di questa classe di gente!*». E l'intrattenuta postilla di Croce alle osservazioni dello scrittore tedesco volge in ridicolo quelle fantasticherie cui aveva dato la stura l'occludersi dei sensi di fronte alla realtà: "quei lazzari fisicamente rassomigliano in modo mirabile ai villani tedeschi dei dipinti di Luca Cranach e di Holbein!".

[22] Cfr. B. Croce [firmato: S.E. Gustave Colline], *Una bugia napoletana di Volfango Goethe*, in "Rassegna pugliese", II (1885), pp. 202-203 (S. Borsari, *op. cit.*, n. 21); Idem, *Figurine Goethiane*, in "Rassegna pugliese", IV (1887), pp. 211-214, 243-246, 275-277 (cfr. S. Borsari, *op. cit.*, n. 68); Idem, *Volfango Goethe alla locanda del signor Moriconi*, in "Napoli Nobilissima", II (1893), pp. 92-94 (cfr. S. Borsari, *op. cit.*, n. 137).

[23] Cfr. G. Fortunato, *Un po' di preambolo del traduttore* a *Le lettere da Napoli di Volfango Goethe*, nell'"Unità nazionale", nn. dal 118 al 146, dal 30 aprile al 26 maggio 1874, ristampa a c. di Sotera Fornaro, Venosa, Edizioni Osanna Venosa, 1993, p. 32.

cherie sui lazzari ("messosi alla ricerca dei fantastici lazzaroni, non vide se non gente che aspettava lavoro, o riposava dopo averlo compiuto"), ma ricorda come il grande tedesco focalizzasse la sua attenzione sulle particolari caratteristiche del lavoro del popolo di Napoli[24]. La "bellissima descrizione dei piccoli mestieri di Napoli" fornita da Goethe viene pertanto citata da Croce come esemplare e autorevolissima testimonianza (che "tutti dovrebbero conoscere") della particolare specificità del lavoro del popolo napoletano.

Assunta nella pagina di Croce, la citazione del brano dell'*Italienische Reise* perde però il suo carattere descrittivo e diviene una narrazione, il racconto della progressiva scoperta goethiana del lavoro del popolo napoletano, che ha la propria cifra nell'iterativo dell'esordio ("Il Goethe andò osservando"). Senza alcuna concessione ad atteggiamenti compassionevoli, senza scadere mai in populistiche romanticherie o in demogogiche perorazioni, Croce oggettiva la citazione del testo goethiano in una toccante rappresentazione, quella dell'inevitabile svelarsi della realtà, ad onta di ogni fantasticheria, dinanzi agli occhi di Goethe, che è come dire l'incarnazione della letteratura stessa. La "bellissima descrizione" diviene pertanto il 'bellissimo' racconto del riconoscimento da parte di uno dei massimi intellettuali europei della peculiarità del lavoro del popolo napoletano, fatto di ingegnosa attività, di minute, povere occupazioni, di fatica non penosa, e non certo di quell'ozio caro all'immaginazione dei "«settentrionali, che scambiano per ozioso chiunque non s'affatica penosamente tutto il giorno»":

> Il Goethe andò osservando i *facchini* che avevano i loro posti privilegiati sulle piazze ed aspettavano che qualcuno li chiamasse, i *calessieri* coi loro mozzi e garzoni, che stavano sulle grandi piazze coi loro carrozzini a un cavallo, governavano le loro bestie, ed erano a disposizione di chiunque avesse bisogno dei loro servigi; i *barcaiuoli*, che sul Molo fumavano la pipa; i *pescatori*, che giacevano stesi al sole, probabilmente perché il vento soffiava contrario. Non vide altri mendicanti che tendessero la mano al passeggiero se non vecchi o storpi e malati. Gli stessi fanciulli gli parvero tutti affaccendati in qualche piccolo mestiere. Una parte di essi portava in vendita il pesce di Santa Lucia alla città; altri andavano raccogliendo pezzi di legno, trucioli, ecc., ne riempivano i loro corbelli, e li vendevano poi per

[24] "Ho consacrato al popolo un'attenzione speciale, — fosse esso in movimento o in riposo, — e ho visto in verità che v'ha molta gente mal vestita, ma punto disoccupata": così Fortunato aveva tradotto la dichiarazione che Goethe aveva premesso al suo giro d'osservazione per la città: cfr. *ivi*, p. 90.

> qualche grano all'operaio pel suo fornello, o al piccolo borghese pel suo braciere e per la cucina. Molti altri recavano in giro le acque delle sorgenti sulfuree. Alcuni altri facevano un piccolo guadagno col comprar frutta, paste di miele, ciambelle e zuccherini e rivenderli agli altri fanciulli in modo che ne avanzasse una piccola parte gratuita per essi, ch'era il loro guadagno. E quanti poi, fanciulli e adulti, erano occupati nel raccogliere il letame, e la spazzatura, caricarne gli asini, e portarli fuori la città, per ingrassarne gli orti delle vicinanze! E, seguitando ad osservare, vide sempre più restringersi il numero dei pretesi oziosi. Per parlar solo dei girovaghi, appartenenti all'infima classe del popolo, vi erano di quelli che recavano bottiglie d'acqua gelata e limoni freschi, e preparavano in un batter d'occhio una limonata; altri con vassoi pieni di bottiglie di vari liquori e bicchieri; altri con sporte piene di ciambelle, frutta ecc. Vi erano poi i piccoli mercanti che esponevano la vendita su una tavola, o dentro un coverchio di scatola o addirittura sulla nuda terra, il loro ciarpame di rigattiere. E molti della bassa plebe erano impiegati presso i mercanti e gli artefici come garzoni e fattorini. Insomma, egli concludeva, i lazzaroni lavorano come chiunque altro, ma lavorano a loro modo. E citava l'osservazione del De Pauw sui filosofi cinici, la cui esistenza era possibile nel clima della Grecia: i filosofi cinici nei paesi settentrionali non resistono![25]

Se il racconto crociano ripercorre puntigliosamente la descrizione diaristica di Goethe, nel riferirne le considerazioni finali è però notevolmente più reticente: ricorda l'osservazione sul condizionamento che il clima opera sull'uomo, ma sorvola sul confronto istituito da Goethe tra l'operosità del popolino e quella delle altre classi: "si noterebbe che il lazzarone non è in niente più inoperoroso delle altre classi, e si riconoscerebbe che qui tutti lavorano, nel loro genere, non solamente per vivere, ma per godere, e che nel lavoro tutti qui voglion darsi lieta vita", traduceva Fortunato[26]. Se mostra cioè notevole interesse per il motivo della leggenda sui lazzari e per la smentita delle fantasticherie dei letterati, come pure per la descrizione goethiana del popolo napoletano al lavoro, Croce per adesso non manifesta alcuna attenzione particolare per il "valore del lavoro": tema che più di

---

[25] B. Croce, *I lazzari*, cit., pp. 195-196. (Il lungo brano, collocato in nota, nelle successive redazioni verrà inserito direttamente nel testo). Croce fa riferimento all'*Italienische Reise*, ed. Düntzer, Berlin, Hempil, pp. 316-322. Ma cfr. G. Fortunato, *Le lettere da Napoli di Volfango Goethe*, cit., pp. 89-95, lettera del 28 maggio [1787], oppure J. W. Goethe, *Viaggio in Italia*, trad. di E. Castellani, Milano, Mondadori, 1983, pp. 368-376. Sull'argomento cfr. pure G. Russo, *Vita popolare napoletana dal 1860 ad oggi*, in AA. VV., *Storia di Napoli*, Società Editrice Storia di Napoli, Napoli, 1971, vol. X, pp. 757-832 (in particolare le indicazioni bibliografiche alle pp. 829-830).

[26] Cfr. G. Fortunato, *op. cit.*, pp. 94-95.

vent'anni dopo avrebbe invece sollecitato la riflessione di Luigi Einaudi, il quale recensendo le pagine goethiane tradotte da Fortunato avrebbe richiamato la massima ruskiniana sulla qualità del lavoro non disgiunta dalla qualità della vita: "«La vera realtà non è il reddito e neppure l'uso che ne facciamo; è la vita che noi conduciamo nel produrre il reddito»"[27]. Di lì a poco, invece, Croce si sarebbe ricordato dell' accostamento istituito da Goethe tra il "basso popolo" napoletano e Pulcinella, riprendendolo nel suo studio dedicato alla celebre maschera.

Il fatto è che, come si è visto, in quel 1894, sotto la suggestione degli eventi contemporanei, Croce era sollecitato all'osservazione e alla conoscenza del proletariato napoletano, avvertendo il bisogno di uno "studio" specifico, che di fatto però egli non svolse. Le conoscenze di cui egli dispone al momento della scrittura del saggio gli consentono di identificare i cosiddetti lazzari genericamente con "la classe dei proletarii" che ha visto protagonista nei recenti moti a Napoli e in tutta Italia. E a confortarlo in tale senso è la testimonianza di Goethe, con la sua smitizzante identificazione dei lazzari con il popolo minuto e con l'affermazione delle caratteristiche positive del loro singolare rapporto col lavoro. Nella primavera del 1895 Croce, per sua ammissione, "[si] ingolfò negli studii sul marxismo"[28]. Ed è solo nel maggio del 1895, e quindi dopo la stesura della prima redazione del saggio sui *lazzari*, che egli riceve in dono da Labriola i *Klassenkämpfe in Frankreich*[29], ove il proletariato veniva suddiviso in due di-

---

[27] Cfr. L. Einaudi, *Goethe, la leggenda del lazzarone napoletano e il valore del lavoro*, in G. Fortunato, *Le lettere da Napoli di Volfango Goethe*, cit., pp. 107-116, p. 109: scritta come recensione alla seconda edizione della traduzione del Fortunato (Napoli, Ricciardi, 1917), fu poi ripubblicata in appendice alla ripubblicazione sui "Quaderni critici" di Domenico Petrini, agosto-ottobre 1928, sulla cui copertina, ricorda Sotera Fornaro (*Nota* a G. Fortunato, *op. cit.*, p. 12), si leggeva: «in questo libro si descrive Napoli nel 1784 e si dimostra che il *lazzarone* non è *lazzarone*». Le pagine goethiane sul popolo di Napoli nella traduzione di Alessandro Tomei, in quanto "primo esempio di un'osservazione serena, obiettiva e sperimentale delle condizioni del nostro popolo e delle sue attitudini al lavoro", vennero pubblicate con il titolo significativo di *Il problema del lavoro napoletano studiato da Wolfango Goethe* in *Napoli nella storia e nella vita*, a c. del Comune, Napoli, 1914, pp. LXXXV-XCVI.

[28] Cfr. B. Croce, *Memorie della mia vita*, cit., pp. 20-21.

[29] Cfr. A. Labriola, *Lettere a Benedetto Croce* (1885-1904), Napoli, Istituto italiano per gli studi storici, 1975, lettera n. 102 del 12/6 '95, pp. 76-77: a Croce che gli chiedeva *Il 18 brumaio di Luigi Bonaparte*, Labriola, non potendo mandargli copia di quell'opera, inviava invece in dono "i Klassenkämpfe in Frankreich — ristampa dell'Engels (— da una rivista che succedette alla Neue Rheinische —). *Tenete* questo opuscolo. Ne ho un'altra copia". [In nota il curatore del carteggio precisa: "K. Marx, *Die Klas*

verse "parti": Karl Marx distingueva infatti nettamente il proletariato industriale dal *Lumpenproletariat*, proprio di tutte le città, massa "nella quale si reclutano ladri e delinquenti di ogni genere, che vivono dei rifiuti della società". Caratteristica di questo sottoproletariato è, a vedere di Marx, a parte l'alto livello di devianza criminale e il particolare rapporto con il lavoro ("gente senza un mestiere definito, vagabondi, *gens sans feu et sans aveu*, diversi secondo il grado di civiltà della nazione cui appartengono"), il peculiare temperamento: essi infatti non perdono mai (anche per Marx!) il "Lazzaronicharakter", vale a dire la capacità del più elevato eroismo come anche "dei più volgari atti di banditismo e della più sordida venalità". Come questo sottoproletariato potesse entrare in conflitto col proletariato industriale erano state sempre *Le lotte di classe in Francia* a provarlo, allorquando la borghesia aveva abilmente contrapposto agli operai un esercito reclutato nel *Lumpenproletariat*[30].

Questa lezione marxiana sarebbe stata messa a frutto da Croce a distanza di anni, nella seconda redazione del saggio sui *Lazzari*, e quindi in una fase della sua storia intellettuale in genere non etichettata come marxista. Da allora in poi nei suoi scritti i *lazzari* non saranno identificati col proletariato *tout court*, come nella prima redazione, composta, come si è visto, sull'onda degli interessi e delle emozioni suscitate dai recenti moti popolari; a partire dal 1905 per Croce i lazzari saranno infatti, sulla scorta delle indicazioni dei "sociologi moderni", il "proletariato cencioso", opposto a quello industriale:

---

senkämpfe in Frankreich 1848 bis 1850, mit Einleitung von F. Engels, Berlin, 1895 (Verlag der Expedition des «Vorwärts» Berliner Volksblatt): serbato nella Biblioteca del Croce"]. Il 15 maggio dello stesso anno Labriola aveva inviato a Croce "una copia del Manifesto di una delle ultime edizioni" (*ivi*, p. 68); il 16 dello stesso mese il professore gli scriveva di essere stato informato da Löscher delle sue richieste di "libri di vecchia letteratura marxista" e, nel fornirgli alcune informazioni bibliografiche, gli consigliava pure la lettura del "libro di Engels contro Dühring" (*ivi*, p. 69).

[30] Cfr. K. Marx, *Die Klassenkämpfe in Frankreich 1848 bis 1850*, in K. Marx — F. Engels, *Werke*, vol. 7, Dietz Verlag, Berlin, 1964, p. 26. Per la traduzione mi sono avvalso di K. Marx, *Le lotte di classe in Francia dal 1848 al 1850*, in K. Marx — F. Engels, *Opere scelte*, a c. di L. Gruppi, Roma, Editori Riuniti, 1973[3], pp. 375-483, pp. 391-392. Che l'Italia si caratterizzasse socialmente per la presenza di "lazzaroni" anziché di operai veniva esplicitamente dichiarato da Marx in una lettera ad Engels del 23 settembre 1851: "È una fortuna che il paese dove invece di proletari ci sono quasi soltanto lazzaroni, abbia almeno dei *métayers*": citato da F. Venturi, *L'Italia fuori d'Italia*, in *Storia d'Italia*, a c. di R. Romano e C. Vivanti, vol. III (*Dal primo Settecento all'Unità*), Torino, Einaudi, 1973, pp. 987-1481, p. 1369.

> I *lazzari* erano dunque l'infima classe dei proletarii di Napoli, quella classe che i sociologi moderni contrappongono spesso al proletariato industriale, del quale infatti forma spesso l'antitesi e il nemico, col nome di *proletariato cencioso (Lumpenproletariat)*[31].

È evidente in questo passo la memoria del brano marxiano, non solo per l'identificazione sociologica del *Lumpenproletariat*, ma anche per quella sua contrapposizione al proletariato operaio da Marx già messa in rilievo a proposito delle *Klassenkämpfe in Frankreich*. E sempre sulle pagine di "Napoli Nobilissima". di lì a poco, nel 1906, sotto lo pseudonimo di Don Fastidio, Croce sarebbe ritornato sull'argomento citando la non certo benevola caratterizzazione socioeconomica e morale dei lazzari che era stata data da Hegel[32]. Nel 1894, invece, il lazzaro è, semplicemente, il proletario napoletano la cui collera Croce ha visto scoppiare nei "tumulti" di piazza dell'agosto 1893. Non c'è, a quella data, ancora nessuna intenzione di ulteriore precisazione del termine ("quella parola [...] è una denominazione sorta occasionalmente in tempi relativamente recenti e non ha niente di tecnico e di preciso"), né Croce riesce in qualche modo a rispondere all'esigenza, pur avvertita, di uno studio più particolareggiato del proletariato napoletano, antidoto serio alle fantasticherie ed invenzioni dei 'letterati'. Proseguirà, questo studio, negli anni futuri, nella duplice direzione di una precisazione delle caratteristiche distintive della classe dei lazzari[33], e

---

[31] Cfr. B. Croce, *Varietà intorno ai "lazzari"*, in "Napoli Nobilissima", XIV (1905), cit., p. 171. (cfr. S. Borsari, *op. cit.*, n. 528).

[32] Cfr. Don Fastidio (B. Croce), *I lazzaroni nella «Filosofia del diritto» di Hegel*, in "Napoli Nobilissima", XV (1906), p. 32: "I lazzaroni di Napoli [...] furono assunti all'onore di esempio nella *Filosofia del diritto* di Giorgio Hegel, come può vedersi dal seguente paragrafo, che traduciamo letteralmente. Vi si discorre delle condizioni economiche e delle classi sociali: «[...]Nessuno diventa plebe per la sola povertà: la plebe è sempre determinata dalla disposizione d'animo che si accoppia con la povertà, dall'intima ribellione contro i ricchi, contro la società, contro il governo, ecc. Da ciò dipende inoltre che l'uomo, che vive alla giornata, diventi leggiero e aborrente dal lavoro, COME PER ESEMPIO I LAZZARONI DI NAPOLI. Da ciò deriva anche nella plebe questo male, che essa non senta l'onore di procurarsi la sussistenza col suo lavoro, e nondimeno pretenda che sia suo diritto ricevere la sussistenza stessa [...]». Sull'attrivuzione di quest'articolo a B. Croce cfr. G. Brescia, *Croce inedito*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1984, p. 110. D'altra parte questo scritto venne inserito nella riedizione dello studio sui lazzari all'interno degli *Aneddoti di varia letteratura*[2], III, cit., pp. 198-211, p. 210: questa tarda riedizione, pur recando la data del 1895, riproduce, con alcune varianti, il testo del 1905.

[33] In una nota alla ristampa pubblicata in *Aneddoti di varia letteratura*, cit., p. 211,

di una depurazione dei dati più contingenti, con l'espunzione dei motivi d'interesse reale che sollecitarono l'originaria scrittura, nata dall'esigenza di *osservare* e *conoscere* quel proletariato ritenuto capace di reali capovolgimenti sociali[34].

In questa esigenza di conoscenza della plebe napoletana l'interesse sociologico era di fatto sopravanzato in Croce, naturalmente, dalle suggestioni letterarie: lo dimostra non solo il suo soffermarsi sul passo di Goethe ed il riuso fattone, ma anche la conclusione del saggio, che sarà ripresa con significative varianti nel 1905, e che sarà però espunta del tutto nelle ristampe nei vari volumi di *Aneddoti* (e pertanto sfuggirà, nonostante il suo notevole interesse, alle considerazioni degli studiosi). L'esigenza conoscitiva nel 1895 porta infatti Croce a fermare la sua attenzione sulla "rappresentazione" letteraria della realtà del popolino napoletano. Ma il testo che richiama il suo interesse non è, come ci si potrebbe aspettare, un testo veri-

---

sarà lo stesso Croce a segnalare la direzione presa dai suoi ulteriori interventi sull'argomento, citando proprio il saggio del 1935: "Sui lazzari e il loro carattere e il loro posto tra le classi del popolo, e sulla loro storia politica, sono tornato in un saggio [...]". Cfr. B. Croce, *I «Lazzari » negli avvenimenti del 1799*, in *Varietà di storia letteraria e civile*, cit., pp. 189-190: l'avventura corsa dal giacobino Nicola Fasulo con i lazzari nel 1799 lo sollecita "ad aggiungere alcune osservazioni su questa un tempo famosa classe del popolo napoletano, della quale già ebbe a trattare in un *suo* scritto giovanile"; utilizzando i dati di una cronaca inedita del 1799, Croce definisce la composizione sociale e le caratteristiche psicologiche della classe dei lazzari. Su questo argomento cfr. E. Hobsbawm, *I ribelli*, trad. ital. di B. Foà, Torino, Einaudi, 1980, pp. 144-145, che, utilizzando il testo crociano del 1935, conclude caratterizzando in tal modo il "mob" di Napoli rispetto a quello delle altre città: "I lazzari si identificano dunque, in sostanza, col popolo minuto delle altre città, distinguendosene soltanto per la loro maggiore coesione".

[34] Le depistanti indicazioni cronologiche fornite da Croce in calce alle tarde riedizioni dei suoi articoli giovanili e la scarsa attenzione generalmente prestata alle varianti dei testi crociani, hanno indotto gli studiosi ad attribuire al 1895 affermazioni in realtà appartenenti solo alle successive rielaborazioni di "Napoli Nobilissima" e degli *Aneddoti di varia letteratura*: la contrapposizione messa in rilievo da Chabod (*Croce storico*, cit., pp. 215-216) tra l'interpretazione psicologico-etica dello studio del 1934 e quella marxistica del saggio del 1895 ("un capovolgimento, dunque della interpretazione del 1895") risulta meno netta ed evidente se si considera che la definizione di *Lumpenproletariat* appare solo a partire dal 1905 (e quindi non propriamente al tempo del "suo appassionamento per gli studi marxistici e di economia") e che quella interpretazione viene in qualche modo ribadita anche con la ripubblicazione negli *Aneddoti...* del 1954, dove alcune varianti testimoniano l'acquisizione del testo e non semplicemente una sua passiva e asettica ristampa. Sull'argomento cfr. pure R. Colapietra, *B. Croce e la politca italiana*, Bari/Santo Spirito, Edizioni del centro librario, 1969, pp. 52-53.

stico coevo, ma (in linea in ciò con la finalità riesumativa della sua erudizione) "una dimenticata poesia, scritta una quarantina d'anni fa, che rappresenta molto bene alcuni lati della vita della plebe napoletana". La lirica è di Vincenzo Padula (al quale già nel 1890 Croce aveva dedicato un saggio, significativamente intitolato *Un poeta meridionale*[35]), un poeta del passato sconosciuto ai più, che però "certo valeva qualche cosa di più di parecchi poeti che il nostro pubblico ha ammirato in questi ultimi anni"[36], e che egli ricorda, mettendo in rilievo, tra l'altro, come i meriti disconosciuti del calabrese si estendessero alla letteratura popolare "essendo stato il primo, o uno dei primi, a raccogliere, nel suo giornale il *Bruzio*, i canti poplari della sua Calabria".

La scoperta di Croce riguarda una canzone composta nel 1857 e pubblicata per la prima volta nel "Bruzio" nel 1864[37]. Su un motivo di chiara ascendenza pariniana, il confronto contrastivo tra "i capricci dei ricchi [il denaro e l'interesse profuso dalla nobildonna per una cagnolina smarrita] e la miseria della plebe", Padula "rappresenta" alcuni aspetti importanti della vita della plebe napoletana. Anche lo stile della canzone è pariniano, ma ciò che per Croce conta è che dietro il fraseggio altisonante si possa *riconoscere* "lo spettacolo della plebe napoletana" che Padula *mostra* "a parte a parte". Anziché ironizzare sullo scarto tra la lingua adoperata e i referenti, come ormai non pochi anni prima aveva fatto a proposito del Rapisardi[38], qui Croce apprezza le abilità rappresentative del Padula, la sua attenzione conoscitiva e la capacità di osservazione della plebe napoletana. Nessun commento compassionevole o populistico si può cogliere nella sua

---

[35] Cfr. B. Croce, *Un poeta meridionale*, in "Letteratura" (Torino), V (1890), n. 11, 1 giugno. Nel 1890 Croce aveva indirizzato al Padula una lettera nella quale si confessava suo "ammiratore". La lettera è riportata da C. Muscetta, *Introduzione* a V. Padula, *Persone in Calabria*, Firenze, Parenti, 1950, p. 9.

[36] B. Croce, *I lazzari*, cit., pp. 198-199.

[37] Cfr. V. Padula, *A Nobil Donna (che dolente per la sua inglese cagnolina smarrita, promise per pubblico annunzio venti piastre a chi gliela avrebbe ricondotta*. Scritta in Napoli al 1857), ne "Il Bruzio", Cosenza, 4 giugno 1864, num. 28, pp. 3-4 (nella ristampa anastatica Forni, per conto della Casa del libro, Reggio Calabria — su iniziativa dell'Amministrazione comunale di Acri —). Devo la conoscenza di questa rara ristampa del "Bruzio" a Rosario Contarino, che nel gennaio 1995, con la sua indimenticabile cortesia, mi mise a disposizione la copia in suo possesso. Gli sono pertanto debitore della possibilità di documentare queste mie brevi osservazioni su Croce e Padula, che con riconoscenza dedico alla sua memoria.

[38] Cfr. B. Croce, *Poesia e non poesia*, in "Pantagruel", Trani, I, [1887] n. 2, 27 marzo.

esposizione della lirica; ma di fatto su quell'umanità derelitta pure il suo *sguardo si abbassa* con quello del Padula:

> Su questa maledetta/ Genia chi il guardo abbassa? e se il sentiero / Hanno smarrito chi li cerca e plora?/ Uno solo gli adocchia, un sol gli aspetta,/ Il patibolo, il qual sublime e nero/ Dice, mirando in giù: Crescete ancora![39]

Tanti poeti e narratori veristi Croce avrebbe potuto citare a proposito della descrizione del popolino della sua città. Ma ciò che in questo contesto lo spinge a ricordare il dimenticato Padula è proprio la letterarietà della descrizione che egli fornisce della plebe napoletana. La canzone del Padula, lungi dall'essere una fantasticheria letteraria, nasce dalla osservazione della realtà nobilitando il conosciuto dietro un linguaggio aulico che non impedisce però il ri-conoscimento. Nello straniamento prodotto dallo "stile" pariniano di livello disomogeneo rispetto al "popol vil" osservato è in sostanza per Croce il motivo dell'interesse per questa canzone e la ragione della riuscita della "derivazione" pariniana. L'oggetto di questa rappresentazione pur così paludata non è un essere fenomenale, ma il proletariato napoletano che "dei ben sociali orbato" cerca l'unica compensazione riparatrice nell'appagamento sessuale:

> Un popolo selvaggio/ Sotto questa civil vita, ch'educa/ Rose soltanto a vostre nari illustri,/ Brulica e freme, come al caldo raggio/ Livida massa di rettili sbuca/ Dai fiori di corrotte acque palustri,/ Dei ben sociali orbato/ Usa i ben di natura, ed in ferino/ Amplesso si profonda,/ E colle vuote vene e l'affamato/ Bacio pure propaga il suo destino:/ La povertà è feconda!

Il lazzaro che Croce ha visto *vivere* fuori dalle incisioni dei libri tedeschi sulle piazze di Napoli è quello stesso che Padula rappresenta aulicamente sì, ma nella sua cruda realtà di miseria. È con questo diletto del riconoscimento del quotidiano e del vissuto nella forma classica che Croce vuole chiudere emblematicamente il saggio del 1895, modulatosi sul filo

---

[39] Per questa e le successive citazioni cfr. B. Croce, *I lazzari*, cit., pp. 198-201. La canzone del Padula verrà ricordata brevemente dal Croce anche nel saggio sulla "Critica" dedicato a Padula: cfr. B. Croce, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX*. XLII. *Vincenzo Padula*, in "La Critica", X (1912), pp. 321-334, pp. 328-329: "Talvolta la materia è nuova e direttamente osservata, le immagini sono vive e realistiche, ma egli le piega a una forma già fissata, come nella canzone in cui descrive la miseria della plebe di Napoli, e che osserva qua e là modi pariniani". Un profilo delle idee politiche e sociali dello scrittore calabrese è stato dato recentemente da G. Antonio Arena, *Vincenzo Padula. Società e politica*, Cosenza, Brenner, 1994.

della tensione fra l'esigenza conoscitiva nei confronti del proletariato napoletano e le incursioni nel territorio dei letterati. Non è un caso che si avvii all'esodo dicendo: "a me piace mostrare, qui in fine, i *lazzari* napolitani avvolti in questo paludamento di classiche frasi". E può pertanto lasciarsi sfuggire un'apostrofe riconnettendo i vari referenti plebei ai versi paludati del poeta calabrese:

> O *mozzonari* di Napoli, vi riconosco in quella turba che «Del contorto tabacco i fumanti abietti estremi/ Insegue e cribra lo spazzo più vile!...». E voi, *guaglioni*, che v'attaccate alle carrozze, siete bene quei *selvaggi* che il poeta vede *alle correnti bighe di tergo avvincolarsi.*

Nel 1905 Croce si soffermerà ancora più diffusamente sulla rappresentazione dei "lazzari" in quel testo del Padula. Lo scritto del 1905 segue la redazione delle note alla *Letteratura italiana nel secolo XIX* del De Sanctis[40], e trova il critico già impegnato nella redazione dei saggi sulla *Letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX*. Croce può pertanto formulare un giudizio sintetico e più sicuro sul poeta di Acri: "era dotato di una fresca vena di poesia e, malgrado i suoi molti difetti, resta forse il miglior temperamento di poeta sorto in quel tempo nell'Italia meridionale". E quella "poesia «sociologica» di cinquant'anni fa" viene esplicitamente riproposta, per le sue caratteristiche di rispecchiamento di una condizione sociale, *nonostante* la forma ("nel suo stile di derivazione pariniana, contiene una descrizione felice della poveraglia napoletana degli ultimi tempi dei Borboni"). L'esposizione si fa meno asettica e l'esperienza contigua dei saggi sulla letteratura della nuova Italia lo induce a glossare la strofe sul "popolo selvaggio" con un'osservazione di apprezzamento per il "vero sentimento che diventa fantasia plastica" e con un raffronto fra il "tragico" spettacolo offertoci dal Padula (con "quella plebe che con le vene vuote di sangue, e col bacio affamato si profonda in amplessi ferini, e propaga la sua specie") e quello "allegro" di una canzonetta del Bèranger ("C'est l'Amour qui rend visite/ A la Pauvreté qui rit").

Se prima si limitava a riconoscere divertito nei referenti degli aulici versi del Padula i "mozzonari" napoletani, ora non può fare a meno di no-

---

[40] Cfr. B. Croce, *Note* a F. De Sanctis, *Letteratura italiana nel secolo XIX*, Napoli, Morano, 1897 (cfr. S. Borsari, *op. cit.*, n. 217), pp. 208-217. Le considerazioni su Padula fatte da Croce nei saggi sui "lazzari" del 1895 e del 1905 sfuggono a F. Matarrese nella sua pur attenta rassegna degli interventi crociani sul poeta calabrese; cfr. *Croce e Padula*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1983.

tare come caratteristica del poeta calabrese "il miscuglio [...] d'immagini poetiche e di reminiscenze letterarie, spesso abilissimamente adattate, ma stridenti sempre con le prime": per cui "i *mozzonari* di Napoli sono drappeggiati in stile togato".

E se nel 1895 il suo sguardo si era abbassato appresso a quello del Padula sino al patibolo che aspettava al varco i plebei, a proposito di quei versi adesso, in sintonia col programma che sta mettendo in atto sulla "Critica", avverte la necessità di misurare il progresso segnato dalla *nuova Italia*: "Ma l'Italia nuova ha abolito la pena di morte, e l'immagine non potrebbe ora più adoperarsi: il che non vuol dire che non troverebbe i suoi sostituti in altre immagini egualmente ridenti".

L'interesse per il testo del Padula, che nel 1895 era di tipo prevalentemente documentario e in buona parte determinato dallo straniamento dello stile alto rispetto alla materia bassa, nel 1905 si comincia pertanto ad articolare in un giudizio più in chiaroscuro, volto a mettere in rilievo i limiti di quel poeta meridionale, che egli vede sostanzialmente fermo sulle soglie della nuova Italia, incerto tra vecchio e nuovo. Tant'è che in questa seconda redazione del saggio sui *Lazzari* Croce avverte il bisogno, in seguito non più riconfermato, di indicare in uno scolaro del Padula, Salvatore Di Giacomo, l'ideale erede di quell'attenzione dimostrata per la materia popolare napoletana. Per Croce è Di Giacomo il poeta che, raccolto il testimone stancamente portato dal vecchio Padula, aveva felicemente compiuto quello che cinquant'anni prima era stato solo un tentativo lodevole, ma ancora "impacciato di retorica":

> E Salvatore Di Giacomo doveva effondere in un intero ciclo di poesie e di prose questa vita di tragiche miserie del popolino napoletano, che il Padula tentava di schizzar cinquant'anni fa nella sua canzone, impacciata ancora di retorica, ma che pur lascia scorgere, a tratti, la palpitante commozione della realtà[41].

Il testo crociano non stabilisce soltanto un'equivalenza tra Padula e la rappresentazione dei 'lazzari' della vecchia Italia da una parte, Di Giacomo e la rappresentazione del popolino nella nuova Italia dall'altra. I due poeti meridionali, nel dialogo a distanza tra scrittura e riscrittura crociana, assurgono quasi ad emblemi dei mutamenti intervenuti nella storia intellettuale dello studioso napoletano. Nel 1895 la lirica del Padula richiama l'in-

---

[41] B. Croce, *Varietà intorno ai "lazzari"*, cit., p. 191.

teresse di Croce per il suo valore documentario e suscita, nonostante la sua straniante retorica, il giudizio positivo del giovane studioso, proprio per la veridicità dei suoi versi, sottoposti alla verifica di riconoscibilità dei loro referenti sociologici. Nel 1905 la palma della poesia ispirata dal medesimo soggetto (i lazzari = popolino napoletano) viene invece assegnata dall'ormai maturo critico a Di Giacomo, non più per la fedeltà della rappresentazione della realtà, ma per l'"effusione" soggettiva, non più per la "veracità" sociologica, ma per la "sincerità del temperamento" artistico[42].

Tra la prima redazione del saggio su *I lazzari* e quella del 1905 si eleva infatti il netto spartiacque dell'*Estetica* e della redazione delle prime *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX*. E proprio nel saggio su Di Giacomo Croce aveva nettamente affermato come la verifica della veridicità di un testo letterario rispetto alla materia popolare fosse compito dello storico o del sociologo, ma non del critico, per il quale i dati referenziali sono del tutto indifferenti[43].

Lo scarto tra le posizioni e gli interessi crociani del 1895 e quelli primonovecenteschi risulta tra l'altro ancora più visibile se in questo confronto viene preso in considerazione anche un altro testo, un articolo scritto sul finire del 1895, nel quale Croce recensisce *A San Francisco* del Di Giacomo[44]. Vero è che Croce, concludendo l'esposizione di quella "piccola scena, tra narrativa e drammatica, in sette sonetti in dialetto napoletano", loda quell'"eleganza artistica" del poeta partenopeo che nasce dalla "sobrietà, dall'efficacia, dall'andamento signorile dello stile, dalla finezza del sentimento e dello spirito osservatore", anticipando così in parte il tono del giudizio che avrebbe pronunciato sulle pagine della "Critica"[45]. Ma in questo

---

[42] Cfr. Idem, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX*. VI. *Salvatore Di Giacomo*, in "La Critica", I, 1903, pp. 401-425, p. 425 (cfr. S. Borsari, *op. cit.*, n. 357).

[43] *Ibidem*: "non posso accettare la posizione del problema critico: se un poeta dialettale abbia o no esattamente riprodotto le condizioni sociali, i costumi, la psiche, il linguaggio di un dato popolo. Ciò sarebbe confondere il poeta con lo storico o col sociologo [...]. La veracità storica o sociologica sarà indagata, e controllata molto e molto corretta da chi di quelle poesie vorrà servirsi come di documenti storici per fissar le condizioni di una data società e di un dato tempo: per l'arte, tutto ciò è indifferente".

[44] B. Croce, *Recensione*: S. Di Giacomo, *A San Francisco*, Napoli, 1895, in "Fanfulla della Domenica", XVII, n. 49, 8 dicembre, rist. da G. Doria, in *Croce e Di Giacomo*, in "Archivio storico per le province napoletane", N.S., XXXIV, 1953-54 (stampato a Napoli nel 1955), pp. 445-463, alle pp. 461-463. Cfr. S. Borsari, *op. cit.*, n. 183.

[45] Cfr. B. Croce, *Salvatore Di Giacomo*, cit., p. 425, dove afferma in conclusione

articolo Croce prende le mosse da una considerazione 'sociologica' sul soggetto dell'opera del Di Giacomo: ciò che secondo lo studioso caratterizza la vita della plebe napoletana è da una parte l'assenza della "ribellione" e della "lotta", alla quale potrebbero pur spingerla "le sue miserie e sofferenze giornaliere", dall'altra il trasferimento compensativo della sua "energia" nell'ambito privato delle passioni erotiche e sanguinarie; ed esse sole, "purtroppo", sono in grado di dare "una intonazione seria e quasi epica" alla sua esistenza[46]. Si tratta, come si vede, di argomenti che Croce aveva affrontato già a proposito dei *Lazzari* e della poesia del Padula, il quale di quel popolo dei "ben sociali orbato" aveva detto che "in ferino/ Amplesso si profonda". E pur mettendo in rilievo la capacità del Di Giacomo di foggiare in modo originale nell'ambito della cristallizzazione estetica la vecchia "situazione" dell'amore e della vendetta (che aveva già prodotto — egli segnala — un "gioiello" come la *Cavalleria rusticana*), e pur definendo "*elegantissimi*" quei sonetti in contrasto con la "sozzura" e la "ripugn*anza*" della "vita" e dei "tipi" descritti, Croce fissa la sua attenzione sulla "naturalezza" del dialogare e sull'efficacia del mimetismo linguistico realizzato, mettendo in rilievo la congruenza dei registri dialettali adoperati con il livello socioculturale dei vari personaggi[47]. Problemi, questi del dialetto e della rappresentazione veridica del popolo napoletano, che nel saggio sulla "Critica" al contrario sarebbero stati liquidati come non pertinenti o inesistenti[48], come pure, parimenti, sarebbe stata negata la possibi-

---

che il poeta napoletano gli "è caro per la sincerità del temperamento e per l'intensità e sobrietà della sua arte".

[46] B. Croce, *Recensione*: S. Di Giacomo, *A San Francisco*, cit., p. 461: "Purtroppo solo da queste passioni [quelle "erotico-sanguinarie"] la vita di una plebe come la napoletana riceve un'intonazione seria e quasi epica. Le sue miserie e sofferenze giornaliere non la spingono alla lotta e alla ribellione: tutta la sua energia si effonde nell'amor sessuale, nel punto di onore di marito o di innamorato, nella vendetta delle offese e delle vergogne patite. Per l'amore e la vendetta, il popolo sa affrontare qualunque rovina, e sa morire".

[47] *Ivi*, p. 463: "Il dialetto è vivo e vissuto in ogni frase, in ogni movimento. Esso varia con lievi sfumature dall'uno all'altro interlocutore. In Tore, l'ammonito, è quello dei camorristi: s'accosta più al dialetto comune in don Giovanni; è mescolato con qualche giro italiano in bocca a don Peppe il carceriere, come si conviene ad un impiegato dello Stato".

[48] Cfr. B. Croce, *Salvatore Di Giacomo*, cit., pp. 423 e 425 dove, dopo aver dato voce alle possibili obiezioni al suo scritto ("E non avete cercato se il Di Giacomo ritragga fedelmente il popolo napoletano e ne adoperi il dialetto in tutta la sua purezza, o non raffini e adulteri l'uno e l'altro?") così avrebbe dichiarato la sua posizione: "Due gravi questioni: 1° la poesia dialettale ha ragion d'essere, e, nell'affermativa, a quali

lità di accostare gli autori in base al "genere" della poesia dialettale. E quello che nel 1903 sarebbe stato presentato addirittura come un'ipotesi paradossale, l'accostamento tra Di Giacomo e Pascarella ("che hanno quasi sempre ispirazione del tutto diversa") fondato unicamente sul comune denominatore del dialetto[49], nel 1895 costituisce invece la conclusione della recensione: Di Giacomo e Pascarella vengono considerati rispettivamente alla testa dei poeti del dialetto napoletano e di quello romanesco proprio in ragione delle "qualità" di "eleganza artistica" dimostrate nel trattare la materia dialettale[50].

Se nel 1895 è insomma il valore referenziale della poesia che interessa fondamentalmente Croce, impegnato a demistificare le "fantasticherie" letterarie sui lazzari, all'altezza cronologica del 1905, data della riscrittura del saggio pubblicata su "Napoli Nobilissima", non è più il raffronto fra opera e dati esterni a muovere il suo interesse (e il suo giudizio su un'opera), ma l'"animo" dell'artista[51]. Pertanto, se nel 1905 il retorico 'rispecchia-

---

argomenti deve limitarsi, e quale è il suo grado artistico? — 2° il poeta dialettale deve essere esatto e storico riproduttore della vita e del carattere di quel popolo di cui adopera il dialetto? — Ed io non le ho trattate perché le stimo poste male, e quindi oziose o provocanti false risposte". In particolare alla *quaestio* sul valore mimetico delle "canzoni amorose" del Di Giacomo ("parla lui, l'autore, con la sua coltura e le sue squisitezze di sentimento, o parla un giovinotto napoletano di plebe, un operaio, un cocchiere, un camorrista. E rispondono esse alla levatura d'animo di costoro?") Croce avrebbe negato importanza e legittimità dal punto di vista estetico: "Non so e non m'importa saperlo: sono voci umane, comunque si sieno formate nell'animo dell'artista".

[49] Cfr. *ivi*, p. 425: "Come critico, non so risolvermi a staccare i versi del Di Giacomo dall'insieme della sua opera, dalle novelle e schizzi e fantasie storiche con cui fanno tutt'uno, per unirli, ad esempio, coi versi di Cesare Pascarella, che hanno quasi sempre ispirazione del tutto diversa; ed unirveli per questa solida ragione, che sono scritti, gli uni e gli altri, in *dialetto*!".

[50] B. Croce, *Recensione*: S. Di Giacomo, *A San Francisco*, cit., p. 463: "Queste qualità, tra i poeti del dialetto napoletano, le ha in grado eminente Salvatore di Giacomo: come, tra quelli del dialetto romanesco, Cesare Pascarella. E, con bel segno di fratellanza artistica, al Pascarella è dedicato il volumetto del di Giacomo".

[51] Cfr. B. Croce, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. VII. Gabriele D'Annunzio*, in "La Critica", II (1904), pp. 1-28, 85-110 (cfr. S. Borsari, *op. cit.*, n. 424), pp. 15-16: "il contenuto di un artista non consiste in dati naturali, storici ed estrinseci, ma nella fisionomia, che questi assumono nella psiche di lui.[...] Le differenze dei fatti esterni, dovute alla incidentalità della vita, non importano; importa la sostanza del contenuto psicologico". Sul significato di "temperamento d'artista" e di "contenuto" per Croce cfr. G. Compagnino, *Gli esordi della critica di Luigi Russo e l'estetica crociana* in "Le forme e la storia", n.s. V (1993), pp. 57-90, in particolare pp. 64-72.

mento' dei lazzari napoletani realizzato dal Padula viene rubricato sotto il titolo sostanzialmente delimitante (e riduttivo) di "poesia sociologica", in quello stesso torno di anni, sulle pagine della "Critica" (con eco ben percepibile anche nelle pagine di "Napoli Nobilissima" considerate) Di Giacomo riceve invece la totale approvazione del Croce proprio perché, nonostante tragga "gran parte del suo materiale e dei suoi colori dalla vita napoletana", non è a suo giudizio ascrivibile alla rappresentazione realistica e, anzi, "vede figure e avvenimenti che non appartengono alla vita della percezione immediata, ma a quella dell'immaginazione".

A circa dieci anni di distanza dall'appello per lo studio e la conoscenza del proletariato napoletano rivolto nel saggio *I lazzari*, il Croce critico attribuisce il lauro a Di Giacomo proprio in ragione dello spazio che nella sua opera l'immaginazione e la soggettività dell'artista assumono nei confronti della riproduzione fedele, "fotografica", del "popolo napoletano": a giudizio di Croce, adesso, è proprio "la fantasticheria [che] entra sottilmente dappertutto nell'arte veristica del Di Giacomo" a salvare il poeta dal pericolo sociologico e a consentirgli di realizzare l'Arte[52].

---

[52] Cfr. B. Croce, *Salvatore Di Giacomo*, cit., pp. 401 e 423, ma anche pp. 419-420: "Il Di Giacomo può in certo senso aggregarsi al cosiddetto *verismo*.[...] Ma, e rispetto al Verga e rispetto al verismo in genere, egli ha un tratto suo particolare, che lo distingue nettamente. È un ingegno poetico e fantastico [...] Questo elemento fantastico s'intravvede, più o meno largo, nelle sue composizioni realistiche". Si tenga presente inoltre come nel passaggio dalla "Critica" alla riedizione nel terzo volume della *Letteratura della nuova Italia*, Croce sarà attento a rivedere e mutare quei luoghi del saggio su Di Giacomo che potevano sembrargli troppo sbilanciati a favore di un'interpretazione in senso veristico. Così non dirà più "Le descrizioni degli aspetti della Napoli plebea sono magistrali, come nei due sonetti del *Fondaco verde*" ("La Critica" cit., p. 414), ma. con attenuazione, "gli aspetti della Napoli plebea sono resi con forza di colore [...]", espungendo nelle citazioni anche non poche di queste "descrizioni" (cfr. *La letteratura della nuova Italia*, v. III, Bari, Laterza, 1915, p. 89).

SALVATORE MARANO

IL CARME FIGURATO E L'HAIKU. *SILENT SONGS* DI E.E. CUMMINGS

Does he paint? He fain would write a poem.
Does he write? He fain would paint a picture.
Robert Browning

a song made
of silent as stone silence of
song
E. E. Cummings

In una lettera dell'estate 1937 indirizzata a Charles A. Pearce, all'epoca redattore della casa newyorchese che si apprestava a pubblicare la fortunata edizione dei *Collected Poems*, Edward Estlin Cummings raccomandava fra l'altro al suo giovane interlocutore:

> But what I care infinitely is that each poempicture should remain intact. Why? Possibly because, with a few exceptions, my poems are essentially pictures[1].

Secca, informale, l'affermazione è nondimeno una dichiarazione d'intenti troppo a lungo sottovalutata da chi ha creduto di ravvisare nella poesia visuale di Cummings il tradimento di una più "autentica" vena lirica, altrimenti espressa in sonetti e ballate di classica fattura[2]. Eppure, anche a

---

[1] "Ma ciò a cui tengo infinitamente è che ciascuna *poesiaimmagine* sia lasciata così com'è. Perché? Perché con ogni probabilità, e con le dovute eccezioni, le mie poesie sono essenzialmente delle immagini". Cit. in C. Norman, *The Magic-Maker. E. E. Cummings*, New York, The Macmillan Company, 1958, p. 312.

[2] Quando era ancora una matricola all'università di Harvard, Cummings vinse un premio per la ballata *All In Green Went My Love Riding*, una forma con la quale si tro

ignorare fino a che punto si spinga l'analogia fra poesia e pittura nella riflessione teorica dello scrittore, non è difficile convenire sull'opportunità di ascrivere al dominio figurativo ben più vasta parte della sua opera che non i controversi *poempictures*[3]. Senza entrare nel merito della ingente opera pittorica, alla quale Cummings attribuì sempre importanza pari a quella letteraria, si deve riconoscere che il problema della rappresentazione è il principio dal quale muove lo sperimentatore iconoclasta come pure il virtuoso delle forme chiuse. Dietro le maschere complementari dello scrittore sentimentale e del bardo dell'amore libero, del ribelle anarchico e del bieco moralista (altrettante, si dirà, poundiane *personae*), le apparentemente insanabili aporie della scrittura si ricompongono insomma nella figura del poeta-pittore che porta alle estreme conseguenze sinestesiche il principio imagista del "trattamento diretto dell'oggetto"[4].

Ma, per tornare al passo dianzi citato, si noti l'invenzione lessicale con cui sono designati quei componimenti che meglio compendiano la sintesi artistica alla quale lo scrittore si dedicò per oltre mezzo secolo. Come resistere alla tentazione di tradurre *poempictures* con "calligrammi"? Come mancare di cogliere nel neologismo una puntuale concordanza con l'idea

---

vava perfettamente a suo agio. Più nota è la sua passione per il sonetto, benché l'idea che circa un quarto delle poesie pubblicate sia composto da sonetti, quasi tutti di notevole interesse lirico e prosodico, colga di sorpresa chi non abbia frequentato a lungo la sua poesia.

[3] Su questo dato, che emerge con sempre maggiore insistenza dallo studio dei manoscritti, insistono R. M. Kidder (*E. E. Cummings. An Introduction to the Poetry*, New York, Columbia UP, 1979); M. A. Cohen (*POETandPAINTER. The Aesthetic of E. E. Cummings' Early Work*, Detroit, Wayne State UP, 1987); R.S. Kennedy (*Dreams in the Mirror. A Biography of E. E. Cummings*, New York, Liveright, 1980; *E. E. Cummings Revisited*, New York, Twayne Publishers, 1994).

[4] Tre i punti salienti del programma imagista: "1) Direct treatment of the 'thing' whether subjective or objective. 2) To use absolutely no word that does not contribute to the presentation. 3) As regarding rhythm: to compose in the sequence of the musical phrase, not in the sequence of a metronome" (E. Pound, "A Retrospect", in *Literary Essay*, ed. by T. S. Eliot, London, Faber & Faber, 1953, p. 3). Sull'affinità della poesia di Cummings con l'esperienza imagista si veda G. M. Graber, "E. E. Cummings: The Ontological Dangling of His Poetry", *Interspace*, (EAAS Biennal, Berlin), 4, 1988, pp. 43-62. Di Pound, al quale fu legato da lunga e intensa amicizia, scriveva Cummings al suo biografo: "& please let me make something onceforall clear: from my standpoint, not EEC but EP is the authentic 'innovator', the true trailblazer of an epoch ("& spero una volta per tutte di fare chiarezza su un punto: a mio modo di vedere, non EEC [Cummings], bensì EP [Ezra Pound] è l'autentico 'innovatore', il vero pioniere di un'epoca; *Selected Letters of E. E. Cummings*, ed. by F. W. Dupee and G. Stade, New York, Harcourt, Brace & World, 1969, p. 254).

orphiste del progettato e mai compiutamente realizzato *Et moi aussi je suis peintre* di Apollinaire, se, nelle intenzioni del francese, "il calligramma doveva andare verso quella sintesi di tutte le arti cui aspiravano tutte le avanguardie, primo fra tutti il Futurismo, fondendo insieme pittura e poesia"?[5] In realtà, l'identificazione affrettata di *poempicture* e calligramma solleva più problemi di quanti non aiuti a risolverne; non ultima la *vexata quaestio* della supposta influenza esercitata da Apollinaire sul giovane scrittore americano[6]. Per sgombrare il campo da possibili equivoci farò ricorso, piuttosto, alla categoria iperonima di *carmen figuratum*, ripescata dall'oblio terminologico da Giovanni Pozzi nel suo eccellente studio sulle forme e la storia della poesia verbovisiva[7]. La lettura del seguente componimento servirà a chiarire le ragioni di una soluzione alla quale è affidata ben più che una semplice messa a punto terminologica (*CP*, 606):

```
                    o

                    the round
                    little man we
                    loved so isn't

                    no!w

                    a gay of a
                    brave and
                    a true of a

                    who have

                    r
                    olle
                    d i

                    nt


                    o
                    n
                    o

                    w(he)re
```

[5] S. Zoppi, "*Alcools e Calligrammes*", in G. Apollinaire, *Alcool. Calligrammi*, Milano, Mondadori, 1986, p. xxxi.

[6] Si veda ad esempio G. Wickes, *Americans in Paris* (1969), rpt. with a new introduction by V. Thomson, New York, Da Capo Press, 1980. Più di recente è tornata sull'argomento Helen Vendler nella sua importante recensione ai *Complete Poems 1904-1962*, ed. by George J. Firmage, New York, Liveright, 1991 (*The Yale Review*, 80, 3, July 1992, p. 211). A questa edizione delle poesie di Cummings, la più completa fra quelle attualmente disponibili, d'ora in avanti farò riferimento con la sigla CP seguita dall'indicazione del numero di pagina.

[7] G. Pozzi, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1981. Dello stesso autore si veda anche *Poesia per gioco. Prontuario di figure artificiose*, Bologna, Il Mulino, 1984.

Una volta ripristinate linearità sintattica, ortografia, interpunzione, il *poempicture* recita: "O, the round little man we loved so isn't, now! A gay... of a... brave and... a true... of a..., who have rolled into nowhere"[8]. Come in un calligramma di Apollinaire, e pur nella sua relativa nongrammaticalità, il testo è piano, lineare; scritto in memoria dell'amico Paul Rosenfeld, è, forse per questa ragione, semioticamente integrato in uno stadio di lettura anteriore al vero e proprio processo di decodifica strutturale[9].

Ovviamente, cancellare gli artifici tipografici di un carme figurato comporta la perdita della connotazione iconica (la presenza quasi fisica, sulla pagina, dell'omino che fu), nonché la scomparsa dell'aura polisemica che si sprigiona dalla disintegrazione del lessico (il gioco di parole *no! - ow! - now!* al quinto verso, cui fa eco l'accorata esclamazione *o, no* che si legge in acrostico ai vv. 14-16 o, ancora, l'isolamento parentetico del pronome personale *he* nell'ultimo verso). Come se ciò non bastasse, in questo caso la trascrizione lineare distrugge la meno visibile figura fonosimbolica da cui trae origine il ritmo sincopato, franto, della piccola elegia. Al puntuale alternarsi di terzine e di versi isolati, reinvenzione modernista del distico elegiaco suggerita dalla spaziatura meccanica della macchina da scrivere, corrisponde infatti una progressiva deriva testuale. Nella disposizione voluta dall'autore, le parole si sgretolano, la sintassi vacilla. Il testo si fa via via meno intelligibile, sempre più illeggibile, a voler significare lo scacco del linguaggio di fronte all'insondabile mistero della morte.

Basterebbe confrontare la struttura delle composizioni figurali di Apollinaire con questa strategia allusiva di una organizzazione stanzaica, fantasma di una sequenza strofica che fa da contrappunto all'evocazione iconica del dedicatario assente, per misurare la distanza fra il calligramma e il *poempicture*. Ci si può perfino spingere ad affermare che lo scarto fra queste due versioni del carme figurato alluda a una frattura insanabile in quella che potrebbe definirsi la filosofia della composizione tipografica; donde la diversità di esito espressivo, a dispetto dell'apparente contiguità estetica. In breve: mosso dal proposito di liberare il testo poetico da convenzioni formali ritenute, a torto o a ragione, inattuali, Apollinaire si affida alla manualità e verga di suo pugno i calligrammi che, per di più, "si limita [...] a

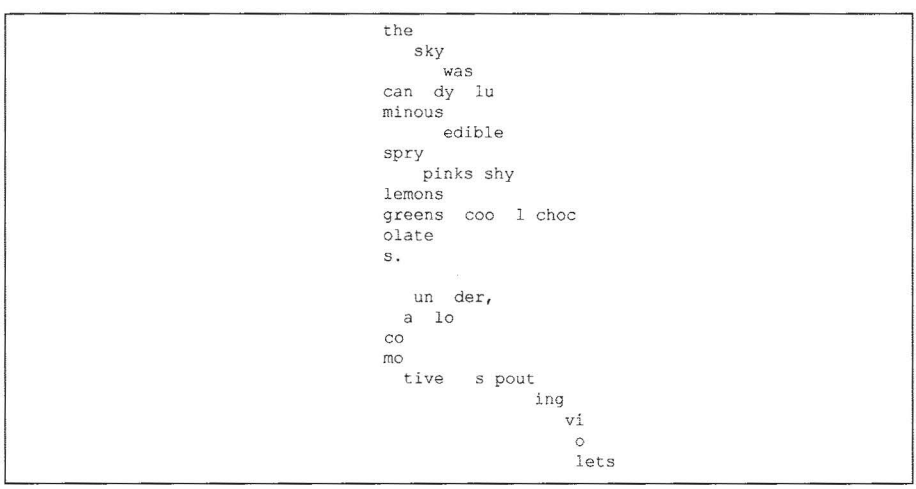
---

[8] Cito la bella traduzione di Mary de Rachelwitz: "o// il rotondo/ ometto che tanto/ amavamo non è// O! mai// un gaio/ intrepido/ sincero// che fu// r/ oto/ la// to// n/ e/ l// nu(ll)a" (E. E. Cummings, *Poesie*, Milano, Lerici/Scheiwiller, 1961, p. 289).

[9] Sui concetti di "nongrammaticalità", "decodifica strutturale" e "stadi di lettura" del testo poetico si veda M. Riffaterre, *Semiotica della poesia* (1978), Bologna, Il Mulino, 1983, pp. 29-31.

consegnare al tipografo... senza alcuna istruzione"[10]; Cummings, più attento alle sorti editoriali dei *poempictures*, si serve della macchina da scrivere per sostituire alle norme metriche i vincoli meccanici di una Remington.

Ma, con l'amore per il paradosso che lo contraddistingue, Cummings fa un uso creativamente antimoderno di uno strumento che altri prima di lui avevano adoperato nello spirito della produttività industriale[11]. Ponendo la macchina al servizio della lirica, egli si allontana tanto dal modernismo *antipoetico* (come lo definì Stevens) di un autore come Williams Carlos Williams, quanto dell'*antigrazioso* futurista. Del resto è difficile immaginare un esempio più lontano dalla macchina bellica cantata a squarciagola da Marinetti o, sul piano formale, dai *poem-engines* di Williams, della locomotiva che campeggia nel seguente componimento (*CP*, 64):



Cummings classifica il testo sotto la voce "canzone" (la prima della sequenza di *Songs* che apre i giovanili *XLI Poems*). Egli ritiene cioè che le

---

[10] Così Stefan Themerson, nel riportare una testimonianza di Pierre Albert-Birot ("Gli ideogrammi di Apollinaire", *Il Caffè*, 1, febbraio 1970, p. 108). La manualità del calligramma, in opposizione alla meccanicità del *poempicture*, risulta ancora più evidente dal confronto fra i manoscritti di Apollinaire (riprodotti, nell'articolo dianzi citato, alle pp. 91 sgg.) e gli originali, rigorosamente dattiloscritti, di Cummings (per cui si veda M. A. Cohen, *op. cit.*, pp. 213 sgg.).

[11] Esemplari i casi di Mark Twain, Jack London e, per altri versi, Henry James. Si veda in proposito M. Seltzer, *Bodies and Machine*, New York, Routledge, 1992, in particolare, alle pp. 6-17 e 195-97.

sue qualità fonosimboliche siano altrettanto importanti di quelle ideogrammatiche, e ciò benché di primo acchito il *layout* faccia pensare al carme figurato. Ma è difficile dargli torto, se si considera che la disintegrazione verbale non ha meno il compito di materializzare sulla pagina la locomotiva (non a caso quasi invisibile, salvo a giganteggiare metonimicamente nello sbuffo di vapore che esce dal fumaiolo) che di riprodurre il ritmo del suo gioioso incedere sferragliante sullo sfondo di un paesaggio primaverile[12].

Cummings adotta il carme figurato, dunque, per amplificare gli effetti sinestesici che la lirica tradizionale è solita affidare a strumenti retorici o prosodici meno appariscenti. E benché sia consapevole che l'appello simultaneo ai parametri percettivi della vista e dell'udito abbia il vantaggio di provocare l'illusione del movimento, i suoi *poempictures* hanno ben poco in comune con le parole in libertà. Ma ecco quanto afferma in proposito lo scrittore nella nota introduttiva alla raccolta intitolata *is 5* (1923):

> On the assumption that my technique is either complicated or original or both, the publishers have politely requested me to write an introduction to this book.
>
> *At least my theory of technique, if I have one, is very far from original; nor is it complicated.* I can express it in fifteen words, by quoting The Eternal Question And Immortal Answer of burlesk, viz. "Would you hit a woman with a child? No, I'd hit her with a brick". *Like the burlesk comedian, I am abnormally fond of that precision which creates movement.*

---

[12] Con perfetto parallelismo iconico, peraltro, l'area trasparenza del cielo si indovina metonimicamente nel profilo di una nuvola che si confonde col fumo della locomotiva. Quando all'importanza dell'orchestrazione, è particolarmente significativo che in una prima stesura il testo fosse organizzato *esclusivamente* in base alle corrispondenze di natura fonologica, quasi a voler creare un contrappunto sonoro alle chiazze di colore (*pinks, lemons, greens, chocolates...*) evocate dal lessico (*CP,* 937):

> If a poet is anybody, he is somebody to whom things made matter very little - somebody who is obsessed by Making. Like all obsessions, the Making obsession has disadvantages; for instance, my only interest in making money would be to make it. Fortunately, however, I should prefer to make almost anything else, including locomotives and roses. *It is with roses and locomotives (not to mention acrobats Spring electricity Coney Island the 4th of July the eyes of mice and Niagara Falls) that my "poems" are competing.*
>
> *They are also competing with each other, with elephants, and with El Greco.* Ineluctable preoccupation with The Verb gives a poet one priceless advantage: whereas nonmakers must content themselves with the merely undeniable fact that two times two is four, he rejoices in a purely irresistible truth (to be found, in abbreviated costume, upon the title page of the present volume)[13].

Non traggano in inganno i riferimenti ai segni del moderno (l'elettricità, la locomotiva), cui lo scrittore attribuisce un valore simbolico prossimo a quello assegnatogli a suo tempo da Whitman. Lungi dall'idea di voler uccidere il chiaro di luna, Cummings è consapevole di appartenere a una tradizione e ne è orgoglioso; semmai, come già prima di lui Pound, reclama un posto nel canone a partire da quelle zone lasciate in ombra dalla selettività accademica. Per restare sul terreno del carme figurato, il seguente

---

[13] "Partendo dal presupposto che la mia tecnica sia complicata, ovvero originale, ovvero l'una e l'altra cosa, gli editori mi hanno gentilmente richiesto di scrivere un'introduzione a questo libro.

Tuttavia la mia teoria della tecnica, se mai di teoria si possa parlare, è ben lungi dall'essere originale, o, tanto meno, complicata. Per esprimerla userò le dodici parole necessarie a formulare l'Eterna Domanda e l'Immortale Risposta del comico di varietà, vale a dire: "Colpiresti una donna con un bambino? - No, la colpirei con un mattone". *Come il comico di varietà, provo una passione smodata per la precisione che crea movimento.*

Se un poeta è qualcuno, è uno a cui tutto ciò che è fatto e finito importa ben poco - un individuo ossessionato dal Fare. Come tutte le ossessioni, l'ossessione del fare ha i suoi svantaggi; per esempio, l'unico interesse che avrei a far soldi sarebbe quello di farli. Per fortuna, però, preferisco fare praticamente di tutto fuorché soldi, comprese locomotive e rose. *È con rose e locomotive (per tacere di acrobati primavera elettricità Coney Island il 4 luglio gli occhi dei topi e le cascate del Niagara) che sono in competizione le mie "poesie".*

Sono in competizione anche le une con le altre, con gli elefanti e con El Greco. L'ineluttabile preoccupazione per il Verbo dà al poeta un vantaggio impagabile: laddove i nonfacitori debbono accontentarsi del dato di fatto che due volte due fa quattro, egli gode di una pura, irresistibile verità (che si può leggere, in forma abbreviata, nel frontespizio del presente volume)" (*CP*, 221. Il corsivo è mio).

componimento esemplifica la rivisitazione di un genere tradizionalmente associato all'eccentrica figura di George Herbert (*CP*, 455):

```
brIght

bRight s??? big
(soft)

soft near calm
(Bright)
calm st?? holy

(soft briGht deep)
yeS near sta? calm star big yEs
alone
(wHo

Yes
near deep whO big alone soft near
deep calm deep
????Ht?????T)
Who(holy alone)holy(alone holy)alone
```

A differenza dei testi fin qui considerati, "brIght" sfugge ai normali parametri di lettura per essere organizzato secondo un principio di accumulazione lessicale che non lascia spazio ai più elementari nessi sintattici; particolarmente vistosa, fra tutte, è l'assenza di sintagmi verbali. A rigore, nel secondo verso (ovvero nel primo, se si attribuisce a *brIght* il valore di titolo) compare sotto forma di *pun* la copula "*BE right!*" ("Non sbagliare!"), monito che si legge senza eccessiva difficoltà se si tiene conto della grafia disgiuntiva di *bright* ("lucente"). In un contesto in cui è presente una parola enigmatica (*s???*), il valore ottativo posto in risalto dal gioco di parole sollecita un processo di decodifica affine alle procedure di *problem-solving*. Letto così, il componimento assume una curiosa qualità autogenerativa. Per esemplificare: la presenza dell'aggettivo *big* ("grande"), il cui paragramma è disseminato in *bright*, ha lo scopo di delimitare il campo di esistenza della soluzione, poiché suggerisce una proprietà inerente al *denotatum* di *s???*. *Soft* ("morbida/o"), parola di quattro lettere, è invece un tentativo di risoluzione subito scartato e posto fra parentesi. Il processo si ripete ai versi 4-6, dove il lettore è invitato a non spazientirsi (*calm*), poiché la soluzione è a portata di mano (*near*). *Holy* ("sacra/o"), posto accanto a una versione semplificata dell'indovinello, a questo punto sempre più simile al "gioco dell'impiccato", è evocato per associazione di idee da un secondo *calembour; st* è infatti l'abbreviazione convenzionale di *saint* ("santa/o"). Infine, nel secondo verso della penultima strofa, asse di simmetria verticale dell'intero componimento, la parola misteriosa appare in-

castonata fra i due *yes* ai capi opposti del verso: la soluzione cercata è dunque *star*, "stella". Quando il mistero è infine svelato (o, per meglio dire, quando è chiaro che il mistero non è mai stato tale), il lettore è chiamato a risolvere un secondo indovinello, introdotto dal pronome relativo *who* ("chi", il/la quale, in questo caso con valore interrogativo) e preceduto dall' aggettivo *alone* ("solitaria/o"). Questo nuovo quesito, all'apparenza più semplice del precedente, si presenta invece come un enigma ben più complesso da decifrare, e se da un lato sequenza *????Ht ?????T* lascia intendere che la parola misteriosa sia *bright*, dall'altro il rimando al verso iniziale non può certo considerarsi una soluzione, ancorché tautologica, soddisfacente.

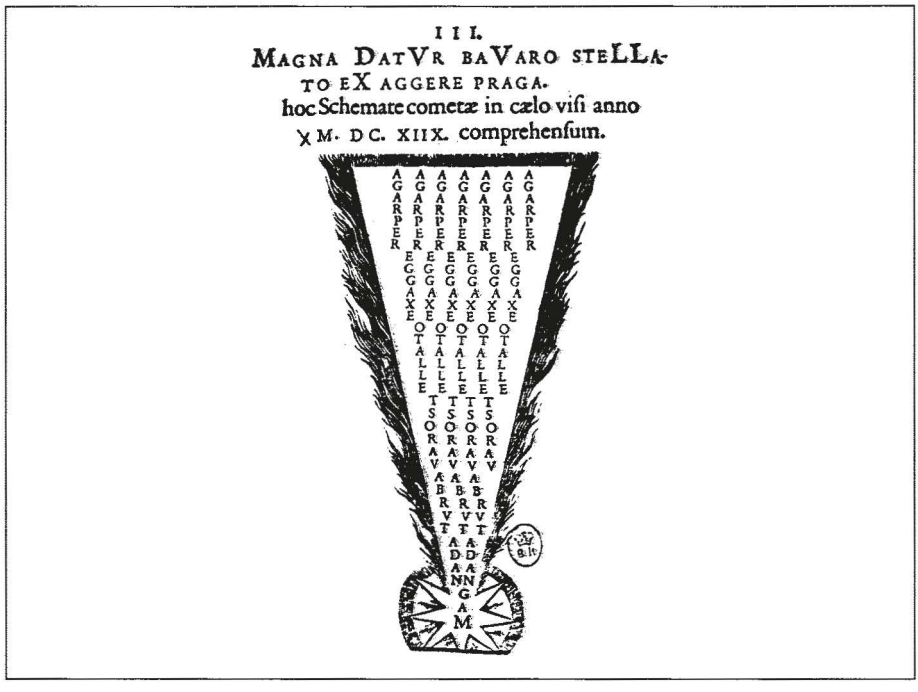
Si è già osservato in che modo la sintassi ellittica ostacoli la decodifica del messaggio, e ciò a dispetto di una inconsueta economia lessicale. Tanta sobrietà nasconde tuttavia un artificio numerico che anticipa le procedure permutazionali e cinetiche della neoavanguardia, al punto da indurre Mary Ellen Solt a inserire il componimento in una antologia internazionale di poesia concreta[14]. Sul piano figurativo, l'artificio sembrerebbe ingiustificato; su quello strutturale, è il centro della ricca rete di rimandi intertestuali che va dalla cultura popolare ai Vangeli (l'inno natalizio *Silent Night*), passando attraverso le metafore ossessive di Cummings che dipingono Cristo nei panni del pellegrino "made of nothing/ except loneliness"[15]. Sicché il lettore che si è sottoposto al purgatorio della cooperazione interpretativa è

---

[14] M. E. Solt (ed.), *Concrete Poetry. A World View*, Bloomington, Indiana UP, 1970, p. 217. Quanto alle proporzioni numeriche di "brIght", il calcolo rivela che sono state usate solo 11 parole (1 sostantivo, 1 pronome, 1 avverbio, 8 aggettivi) che ricorrono 44 volte e sono raggruppate in 5 strofe di lunghezza crescente (da 1 a 5 versi, per un totale di 15 versi); a loro volta, le strofe contengono un numero crescente di parole (rispettivamente, 1, 4, 7, 12, 20). Tre parole di 3 lettere (*big, yes, who*) compaiono 3 volte; 6 parole di 4 lettere (*star, soft, near, calm, holy, deep*) compaiono 4 volte; 1 parola di 5 lettere (*alone*) compare 5 volte; 1 parole di 6 lettere (*bright*) compare 6 volte. Tutto ciò, s'intende, ammettendo che le parole misteriose siano sempre, rispettivamente, *star e bright*. Fra i segni diacritici, si contano 15 punti interrogativi e 6 coppie di parentesi. Ci sono infine 12 lettere maiuscole (di cui solo 11 diverse, poiché si danno due occorrenze dell'"h") nel corpo di 3 parole: una di 6 lettere (*bright*), le altre due di 3 (*who, yes*). Attento com'è alle suggestioni numeriche (tant'è che quasi tutti i titoli dei suoi volumi di poesia contengono una cifra, e i testi, anziché da un titolo, sono generalmente indicati da un numero progressivo), Cummings ha probabilmente inteso avvertire il lettore che il testo, all'apparenza ipermoderno, è in realtà un omaggio a una tradizione letteraria che si perde nella notte dei tempi. Sul tema del simbolismo numerologico, e in generale sulle procedure letterarie che fanno ricorso al calcolo di più o meno complicate relazioni matematiche, si veda R. G. Peterson, "Critical Calculations: Measure and Symmetry in Literature", *PMLA*, 91, 3, May 1976, pp. 367-375.

[15] *CP*, 648. A *Silent Night* alludono i termini *holy, calm, bright*. Si noti che, in base

infine premiato dalla visione della cometa che si indovina in un disegno versale reminiscente di altri, non meno numerologici carmi figurati. Come il seguente, opera del de Weerdt[16]:



Per restare al versante iconico, "brIght" presenta almeno due tratti caratteristici dei *poempictures* e, in genere, della poesia dell'ultimo Cummings. Il primo è il risultato dei tipici effetti microfigurativi generati dalla manipolazione di caratteri e segni diacritici, un fenomeno largamente presente anche nelle prove d'esordio. In particolare, le maiuscole si prestano a gustosi giochi di parole (il già segnalato *bRight/ be Right*); favoriscono accostamenti metonimici (la collocazione di *big* subito dopo la grande "O" di *whO*); danno luogo ad effetti di ipercodifica[17] (con la trasformazione in ci-

---

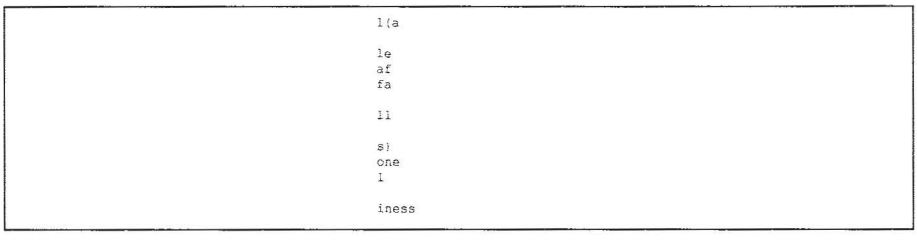
a questa interpretazione, la seconda parte dell'indovinello sembrerebbe avallare la *lectio difficilior* proposta da R.M. McIlvane, secondo cui *?????T* andrebbe sciolto come "Christ" (*The Explicator*, 30, 6, September 1971).

[16] G. Pozzi, *La parola dipinta*, cit., pag. 135.

[17] Così Pozzi a proposito del cronogramma, la figura più vicina all'artificio impiegato da Cummings (*Poesia per gioco*, cit., pp. 69 sgg.).

fre romane delle lettere in *brIght* e *wHo*; queste ultime, nel segnare una partizione interna in corrispondenza delle due parole-enigma, danno vita a una efficace metafora di ambivalenza del testo poetico); visualizzano, infine, il baluginare della stelle mentre solca il firmamento alla volta di Betlemme (in *bright, who, yes*)[18]. Analogamente, la progressiva rotazione parentetica del lessico (con la sintomatica eccezione di *star*) è l'artificio autoriflessivo che permette di visualizzarne la verticalità paradigmatica, per analogia con la traettoria della cometa. Quest'ultima, del resto, brilla di luce propria grazie a una varietà di accorgimenti[19], non ultimo il palese iconismo del punto interrogativo[20].

Il secondo aspetto riguarda la contrazione del lessico, cui corrisponde una tecnica iterativa che ricorda certe peculiarità dello stile di Gertrude Stein[21]. Questo approccio minimalista al testo poetico, sempre più frequente nelle prove della maturità, è portato alle estreme conseguenze nel seguente, brevissimo *poempicture* che apre *95 Poems* (1958), l'ultima raccolta pubblicata in vita dall'autore (*CP*, 673):



[18] Particolarmente interessante è il caso di *yes*. Infatti, se *bright e who* si "accendono" progressivamente perché parole-chiavi nel processo di risoluzione dell'enigma (dove la prima è emblema della seconda), *yes* fa altrettanto per meglio rendere visibile il moto di un corpo celeste che al lettore, qui identificato con un ipotetico osservatore terrestre, appare dapprima come una stella cadente (*yeS = Star*) e solo dopo un ulteriore avvicinamento alla terra (*yEs = Earth)* si mostra in tutto il suo splendore di cometa (*Yes*, dove la *Y* reduplica, rovesciandolo, il triangolo iconico del disegno versale). È stato notato che l'immagine della cometa allude con ogni probabilità al movimento della *Religion of the Star* fondato dal padre del poeta, il reverendo Edward Cummings, che proprio la stella di Betlemme aveva scelto come simbolo (R. S. Kennedy, *E. E. Cummings Revisited*, cit., p. 100).

[19] A Cummings, che conosceva l'italiano a sufficienza da servirsene, ad esempio, in un testo come "MEMORABILIA" (*CP*, 256), non sembra vero di poter realizzare anche un gioco di parole bilingue sull'aggettivo *alone* ("solo", ma anche, per l'appunto, "alone luminoso").

[20] Charles Norman, ipotizzando un diverso contesto, suggerisce invece l'immagine del filamento metallico di una lampadina elettrica (*op. cit.*, pag. 346).

[21] L'influenza esercitata da Gertrude Stein sul primo Cummings trova ampio riscontro nel testo di una significativa conferenza giovanile ("The New Art" (1915), ora in G. J. Firmage (ed.), *E. E. Cummings. A Miscellany*, New York, The Argophile Press, 1958, pp. 17-22).

Qui la *reductio* praticata sui materiali linguistici fa sì che il testo si collochi nell'evanescente rete di relazione semantiche compresa fra un enunciato fattuale ("cade una foglia") e un sostantivo astratto ("solitudine"). Non è necessario notomizzare il componimento per mettere a nudo i segni ai quali è affidato il compito di ricreare la traiettoria della foglia mentre si stacca dal ramo, si avvita su se stessa e tocca terra[22]. Solo un po' di attenzione è richiesta per osservare che il concetto di solitudine è stato trascritto sotto forma di ideogramma, sì da piegarlo a una folgorante sinonimia con l'idea di unità (*loneliness = l - one - l - iness*, dove l'ultimo membro, per attrazione da ipercodifica, può leggersi 1-*ness*) ossia, con analogo parallelismo, da imprigionarlo in una ineluttabile equazione solipsitica (*I = one; one = I-ness*)[23]. Che cada *una* foglia, e che la semplice registrazione di questo evento sia inestricabilmente legata, nella notazione ideogrammatica, all'idea di solitudine intesa come monismo, sono i soli segnali che permettono al lettore di innescare un processo di attribuzione di senso simile a quello sollecitato dalla poesia orientale. E come in un *haiku*, il suono e il senso sono definiti *in absentia*: per ciò che non è detto, ma soltanto suggerito, dal testo[24].

---

[22] Ma c'è chi l'ha fatto, a dimostrazione della enorme densità semantica di "l(a"; cfr. G. Leclerq, "TRADUIRE de la poèsie, C'EST FAIRE de la poèsie. Quelches jalons dans l'approche d'un poème de e.e. cummings", *Rèvue d'Esthètique*, nouvelle sèrie, 12, 1986, pp. 109-119. La ricerca preliminare alla traduzione francese della poesia, di cui l'articolo non è che un estratto, è un dattiloscritto di 88 pagine! Su "l(a" si veda anche T. R. Martland, "When A Poem Refers", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XLIII, 3, Spring 1985, pp. 267-273.

[23] Si noti il parallelismo occulto, prefigurato a sua volta dal verso centrale, fra la condizione esistenziale della solitudine espressa dal sostantivo astratto *loneliness* e quella individuale espressa da *solitude*, cui rimanda l'acrostico degli ultimi quattro versi (*soli*).

[24] L'"haiku", derivato dalla strofa tematica del "renga" detta "hokku", è una forma costrittiva della poesia epigrafica giapponese i cui tre versi, rispettivamente di 5, 7, 5 sillabe, sono articolati invariabilmente "nel rispetto della convenzione tematica del *kigo* (un termine che, secondo codici prestabiliti, deve indicare la stagione a cui lo haiku si riferisce)" (P. Lagazzi, "Introduzione" a *Il muschio e la rugiada. Antologia di poesia giapponese*, Milano, Rizzoli, 1996, p. 18). A parte un certo numero di componimenti minimalisti di chiara ispirazione orientale, dei quali "l(a" è forse il più noto, Cummings ha scritto la seguente corona di haiku intitolata semplicemente "HOKKU": "I care not greatly/ Should the world remember me/ In some tomorrow.// There is a journey,/ And who is for the long road/ Loves not to linger.// For him the night calls,/ Out of down and sunset/ who has made poems" ("Non ho interesse/ Se sarò ricordato/ Per il domani.// Siamo in cammino / E chi ha da fare strada/ Non perde tempo.// La notte chiama/ Fra il tramonto e l'aurora/ Chi ha scritto poesie"; *CP*, 875).

In "l(a", come è palese fin dal titolo, la scrittura *impronunciabile*[25] di Cummings toglie all'idea di solitudine la connotazione sacrale che aveva in "brIght" e l'affida a una più elementare simbologia terrestre. Le ultime vestigia di *song*, una forma che in "the/ sky/ was" era ancora tradizionalmente legata alla primavera, dileguano nell'archetipo autunnale della foglia che cade, immersa nel "silence beyond the mystery of rhyme" di una poesia giovanile[26]. Un silenzio carico di significato del quale la foglia è controparte eidetica, epifania dell'invisibile sospesa in un eterno presente (*falls*), istante fatale di *Atemwende* che precede il biancore accecante dell'inverno, la cancellazione di ogni traccia[27]:

```
silence

.is
a
looking

bird:the

turn
ing;edge,of
life

(inquiry before snow
```

[25] Nota giustamente Helen Vendler che, con la poesia impossibile da pronunciare ad alta voce, Cummings può vantare l'invenzione della forma poetica per eccellenza del Novecento (*op. cit.*, pag. 211).

[26] *CP*, 210. "Si direbbe", scrive Jerzy Peterkiewicz, "che il poeta lirico non abbia che da muovere pochi passi per ritrovarsi in fondo a un vicolo cieco. Alcune delle forme tradizionali da lui impiegate sono esercizi di concisione, dall'epitaffio all'apoftegma, dal sonetto alla canzone..." (*The Other Side of Silence. The Poet at the Limits of Language*, New York, Oxford UP, 1970, p. 75).

[27] "silenzio//. è/ un/ uccello che// guarda: l'//orlo/ della; vita, che/ volge// (istanza innanzi alla neve" (*CP*, 712).

GIUSEPPINA MENDORLA

VIOLENZA FAMILIARE E TELEVISIONE

Alcuni autori ritengono che la rappresentazione televisiva della violenza possa produrre violenza o, come scrive K. Popper (1994), favorire la diffusione della criminalità: "C'è ormai un discreto numero di casi in cui i responsabili di atti criminali hanno ammesso di avere ricevuto ispirazione per i loro crimini dalla televisione" (p. 18). C. Clark (1994) sottolinea il forte bombardamento di immagini violente a cui sono sottoposti i bambini con il rischio che la loro visione del mondo sia pervasa da contenuti e modelli aggressivi che producono soprattuto comportamenti asociali.

J. Condry (1994) delinea la situazione americana in cui la televisione, dal suo apparire ad oggi, ha assunto un ruolo sempre più preponderante. Il consumo televisivo dei bambini ha subito un notevole incremento, *la televisione è ladra di tempo*, ma, poiché i programmi per bambini sono densi di contenuti violenti, questo può far sì che "ad esempio, i bambini assistono a scene violente, e a modo loro possono forse concludere che «il più forte ha ragione». Tuttavia è improbabile che comprendano i messaggi più sottili, cioè che certe azioni sono più significative di altre. Un'idea che senz'altro capiscono è che se uno vuole una cosa e ha più potere di un altro, la ottiene. Questo messaggio figura in posizione preminente nei cartoni animati di «azione avventura»..." (p. 33).

Una ricerca VQPT RAI (1989) ha rilevato l'emissione giornaliere, dalle 7.00 alle 24.00, di 15 reti con buona audience, tra cui RAI, Fininvest ed altre network, per analizzare in ogni tipo di programma la presenza e la tipologia di scene violente. Gli autori individuano un numero totale di "casi di violenza" pari a 10.411 con un incremento, rispetto ad un'altra indagine dell''88, del 40%. Alcuni autori (Tan 1986; Potter 1987) sottolineano che la frequenza di modelli violenti nelle trasmissioni televisive può aumentare la probabilità di comportamenti asociali, anche perché in questi programmi sono sia i malvagi che gli eroi indiscriminatamente a utilizzare l'aggressività come mezzo per risolvere i conflitti.

Altri autori non sono d'accordo sulla tesi *violenza televisiva = comportamenti asociali.*

C'è chi afferma come Freedman (1986), nel suo articolo di risposta alla tesi sostenuta da Friedrich-Cofer e Huston (1986) sugli effetti della violenza televisiva sull'aggressione, che bisogna essere molto cauti nel generalizzare i risultati di laboratorio e che fino ad ora le prove disponibili non supportano l'ipotesi che, al di fuori della situazione di laboratorio, la visione di violenza in tv incrementi comportamenti aggressivi nei bambini.

Anche Bettelheim (1977), in una nota a proposito del rifiuto dei genitori a narrare alcune fiabe ai propri figli perché vi sono rappresentati fatti violenti e paurosi, cita i risultati di una ricerca condotta su alunni di scuola elementare ai quali fu mostrato un film a contenuto aggressivo. I risultati evidenziarono che "quando un bambino dotato di una ricca vita fantastica — una dote che riceve stimolo dalle fiabe — è esposto ad un materiale fantastico aggressivo come quello presente nelle fiabe (nell'esperimento si trattava di un film a contenuto aggressivo), egli reagisce a questa esperienza con una marcata diminuzione del comportamento aggressivo" (p. 121).

E ancora Sauvage (1973) nota come il gioco della guerra sia molto più antico della televisione e che la Tv non può essere la sola causa dei comportamenti aggressivi, anzi a volte assistere ad alcuni spettacoli violenti può essere catartico.

Al di là delle divergenze di opinioni e di risultati sperimentali, tutti gli autori concordano sull'importanza del ruolo della famiglia come filtro, sul comportamento che i genitori devono adottare di fronte al consumo eccessivo di TV dei figli e sui metodi e le strategie per indurre o limitare l'esposizione TV.

Un'altra variabile da considerare è l'età dei soggetti esposti alle scene di violenza. Più si è piccoli maggiore è il rischio di non riuscire a discriminare tra finzione e realtà o di ritenere la lotta l'unico modo per ottenere dei risultati, cosicché la violenza stessa diventa un fatto naturale, spontaneo, quasi banale con cui convivere.

Questo rischio è maggiore se il bambino o l'adolescente si trova già ad essere inserito in un ambiente familiare che incoraggia comportamenti aggressivi. Ed ancora Bettelheim (1976) scrive: "i bambini di genitori collerici si comportano spesso come ricci o porcospini; sembrano irti di spine..." (p. 71). L'identificazione con un modello televisivo è più facile se esiste una "similarità tra i modelli di comportamento aggressivo che il ragazzo trova nel proprio ambiente ed i modelli agiti dai personaggi televisivi" (Bonino 1994, p. 23).

Il rischio di identificarsi con un modello di comportamento aggressivo

è quindi forte per l'adolescente alla ricerca di identità, ma maggiore per quegli adolescenti appartenenti a famiglie "violente".

Ipotesi

Nel dibattito sui fattori determinanti e causali del rapporto *violenza televisiva - aggressività - violenza familiare*, la nostra ricerca tenta di verificare se i segnali di aggressività rilevati all'interno della famiglia hanno una risonanza per i preadolescenti nel consumo televisivo di programmi che nell'opinione comune e nelle ricerche esaminate trasmetterebbero una quantità particolarmente elevata di messaggi violenti.

Ci siamo chiesti se possa esserci una relazione tra la scelta di trasmissioni televisive, la tipologia dei contenuti e l'ambiente familiare e se il bombardamento di immagini violente trovasse un maggiore accoglimento in rapporto ad un'atmosfera familiare maltrattante.

Scopo del nostro lavoro è stato dunque quello di verificare se, in soggetti preadolescenti, l'ambiente familiare vissuto come aggressivo sia in relazione con il gradimento di programmi televisivi comunemente riconosciuti come violenti o potenzialmente violenti.

Metodo

Soggetti.

Sono stati inizialmente esaminati 628 soggetti (270 F / 358 M) preadolescenti di età compresa fra i 10 ed i 14 anni. I soggetti rappresentano il 50% della popolazione di due scuole medie di due comuni della Sicilia orientale (popolazione > 30.000 abitanti), capoluoghi di provincia e di due scuole medie di due comuni delle stesse provincie con popolazione inferiore ai 5.000 abitanti. Da questo campione, per meglio caratterizzare la variabile *Indicatori di Violenza Familiare* sono stati estratti 1) i soggetti che hanno dichiarato di aver ricevuto punizioni fisiche "violente" o che considerano i loro genitori come "molto aggressivi" o i cui genitori "si danno botte" e 2) i soggetti che non avrebbero "mai" ricevuto punizioni fisiche e per i quali erano del tutto assenti gli altri indicatori di violenza familiare. Sono stati quindi esclusi i soggetti che ritenevano "lievi" le punizioni fisiche ricevute (es.: qualche schiaffo) o consideravano i loro genitori come "moderatamente aggressivi" (366 Ss. 161 F / 205 M).

Il campione finale della nostra ricerca è così composto da 262 soggetti (109 F / 153 M).

Strumenti

1) Scale di gradimento e consumo di programmi televisivi.

Ai soggetti dell'esperimento è stato chiesto individualmente di indicare, in una scala da 1 a 10, il gradimento ed il consumo di diversi tipi di trasmissioni televisive, tratti dal palinsesto delle reti a diffusione nazionale e di cinque emittenti locali, per la settimana precedente l'intervista. Per le nostre elaborazioni sono stati estratti: film e telefilm polizieschi, programmi e film riguardanti arti marziali, cartoni animati di azione-avventura, film e telefilm d'azione, film e telefilm horror, film di guerra, telegiornali, telenovelas. I punteggi sono stati standardizzati e sono stati considerati alti quelli superiori alla media, bassi quelli uguali o inferiori alla media.

2) Questionario.

È stato somministrato individualmente un questionario con i seguenti item: sesso ed età del soggetto, istruzione del padre e della madre, tempo di visione TV il giorno precedente l'intervista, con chi (da solo o con familiari ed adulti) e per quanto tempo, se i genitori mostrano segnali di disturbo nervoso (ansia, depressione, "esaurimento nervoso", etc.), se i genitori impongono limiti di tempo e proibizioni alla visione di programmi TV, se la televisione per il ragazzo è causa di notevoli conflitti coi familiari e di punizioni (conflitti per l'uso del telecomando, proibizione di vedere TV come punizione, punizioni perché il soggetto disturba i familiari con la televisione o ne vede troppa), presenza di almeno un indicatore di violenza familiare quale: 1) punizioni fisiche violente, 2) botte fra genitori, 3) genitori ritenuti molto aggressivi. In quest'ultimo item il punto 3, apparentemente più generico, è stato introdotto in quanto è noto che gli adolescenti provano vergogna e tendono a non comunicare le violenze fisiche subite in famiglia. Le punizioni fisiche sono ritenute "forti" o "violente" dai soggetti stessi e vengono descritte come date con pugni, calci od oggetti quali cinghie, bastoni, piatti, mestoli, zoccoli di legno, etc.

Per le variabili considerate non sono emerse differenze, statisticamente significative al test X^2, fra grandi e piccoli comuni; anche se è rilevabile, nei grandi comuni, una tendenza ad un più elevato consumo televisivo e ad una maggiore presenza di indicatori di violenza familiare.

Gli item di preferenza dei programmi televisivi trasformati in nominali e quelli del questionario sono stati sottoposti ad Analisi delle Corrispondenze Multiple (metodo e programma *SPAD.N* vers. 2.52. Lebart et al. 1993).

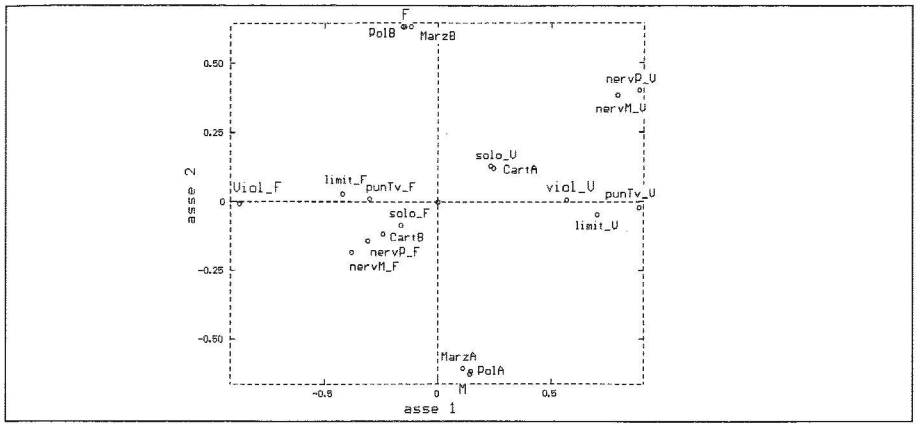


Fig. 1 - PIANO FATTORIALE . Violenza Familiare e Televisione

Risultati

Per l'Analisi delle Corrispondenze Multiple (ACM) sono state considerate attive le seguenti variabili: Sesso (F / M), Gradimento film e telefilm polizieschi (PolA/B, Alto, Basso), Gradimento programmi e film di arti marziali (MarzA/B), Gradimento di cartoni animati (CartA/B), Limitazioni della visione da parte dei genitori (limit_V/F, Vero, Falso), Punizioni riguardanti la TV (pun Tv_V/F), Segnali di disturbi nervosi del padre (nervP_V/F), Segnali di disturbi nervosi della madre (nervM_V/F), Visione TV da solo (solo_V/F), Indicatori di violenza familiare (viol_V/F).

Sono state considerate illustrative le variabili: Età del ragazzo, Gradimento film e telefilm d'azione, Gradimento film e telefilm horror, Gradimento film e telefilm di guerra, Gradimento telegiornale, Ore totali di visione giornaliera in relazione alla media del campione.

Nella Fig. 1 per maggiore chiarezza sono rappresentate soltanto le variabili attive.

Nell'ACM i primi due fattori estratti spiegano il 20.15% ed il 16.19% dell'inerzia totale (72.5% e 26.8% rispettivamente, secondo la formula "ottimistica" di J.-P Benzécri, 1992). Come è possibile osservare dalle tabelle 1 e 2 e dal piano fattoriale (Fig. 1), l'ACM fa emergere un primo fattore relativo alle variabili connesse alla violenza familiare ed un secondo fattore, indipendente e meno importante, relativo agli atteggiamenti connesi al sesso dei soggetti.

Tabella 1 Analisi delle Corrispondenze Multiple. Fattore I, variabili e modalità, V-Test.

Variabile	Modalità	V-Test	Contributi	N
Indicatori di violenza familiare	FALSO	-11.40	15.0	103
Punizioni riguardanti TV	FALSO	-10.50	3.7	216
Padre "nervoso"	FALSO	- 9.28	3.7	203
Madre "nervosa"	FALSO	- 8.85	4.8	177
I genitori limitano visione TV	FALSO	- 8.79	5.5	164
Gradimento cartoni animati	BASSO	- 3.96	1.5	133
Vede TV da solo	FALSO	- 3.12	.8	156
	ZONA CENTRALE			
Età	10-11	2.50	ill.	77
Vede TV da solo	VERO	3.12	1.1	106
Gradimento Cartoni animati	ALTO	3.96	1.5	129
I genitori limitano visione TV	VERO	8.79	9.2	98
Madre "nervosa"	VERO	8.85	10.1	85
Padre "nervoso"	VERO	9.28	12.7	59
Punizioni riguardanti TV	VERO	10.50	17.3	46
Indicatori di violenza familiare	VERO	11.40	9,7	159

Nel primo fattore il maggiore contributo è dato dalla variabile *Indicatori di violenza familiare*, la televisione vi appare come strumento di punizioni e restrizioni arbitrarie (*Punizioni riguardanti TV* e *I genitori limitano visione TV*), queste due variabili si collocano infatti in un'area prossima a quella della *Violenza* (Fig. 1, Tab. 1).

In altre ricerche in corso abbiamo osservato che la limitazione dei tempi di visione può esssere, per il bambino o per l'adolescente, un segnale dell'attenzione dei genitori ad evitare gli eccessi di consumo ed a favorire la comunicazione diretta. I dati di questo nostro studio sembrano dimostrare l'importanza dell'atmosfera familiare che, se tendenzialmente violenta,

modifica sostanzialmente il senso delle restrizioni, attribuendo loro un valore simile a quello di semplici aggressioni punitive.

Al primo fattore (Fig. 1, Tab. 1) danno un contributo rilevante le variabili *Segnali di disturbo nervoso nel padre e nella madre.* Questi segnali possono indicare quelle condizioni di stress psicologico ed ambientale che, come è noto nella letteratura sul maltrattamento infantile, sono spesso una precondizione necessaria per il manifestarsi di episodi di violenza all'interno della famiglia.

Le variabili *Età Minore dei soggetti* (10-11 anni, variabile illustrativa), *Visione Solitaria della Tv e Gradimento Alto dei Cartoni Animati azione-avventura* hanno una posizione significativa (V-Test>= 2.50) sul semiasse della Violenza Familiare e, nel piano fattoriale, sono individuate da punti molto vicini fra di loro, anche se danno contrubuti modesti al fattore.

È possibile che la visione da soli della TV, particolarmente negli adolescenti e nei preadolescenti più grandi (12-14 anni) sia in relazione col bisogno di autonomia di questi ragazzi e che non sia necessariamente espressione di un disadattamento familiare; tuttavia, nel nostro caso, la forte attrazione dei cartoni animati "azione-avventura", densi di violenza, in assenza di scambi produttivi con l'adulto, sembra essere in relazione con l'isolamento dei ragazzi, soprattutto i più piccoli, in un contesto familiare chiaramente in difficoltà e che reagisce "nervosamente" ai suoi bisogni

È comprensibile che i cartoni animati d'azione-avventura siano maggiormente graditi ai soggetti più piccoli, ma sappiamo anche da molte ricerche che il maltrattamento fisico si manifesta con maggiore facilità nelle età più basse. È quindi ipotizzabile che il punto di incontro di queste variabili esprima quella violenza che viene esercitata sui soggetti meno difesi e che sono perciò più vulnerabili all'esposizione, senza interazione con l'adulto, di programmi dedicati ai più piccoli, saturi di violenza spesso immotivata, quale è possibile trovare in molti cartoni animati.

È interessante che nessun altro tipo di programmi solitamente riconosciuti come violenti sia prsente, in maniera significativa, sull'asse della violenza.

I programmi che presumevamo "violenti" hanno dunque relazioni molto basse o non ne hanno alcuna con la violenza familiare, con la sola eccezione dei cartoni animati.

Come è possibile vedere nella tabella 2 e nella Fig., 1, l'esame del secondo fattore estratto mostra che tali programmi sono in relazione soprattutto col sesso dei soggetti.

Tabella 2. Analisi delle corrispondenze Multiple. Fattore 2, Variabili e modalità, V-Test.

Variabile	Modalità	V-Test	Contributi	N
Sesso	M	-12.02	14.2	153
Gradimento film polizieschi	ALTO	-11.02	13.0	144
Gradim.to trasm. arti marz.	ALTO	-10.62	12.3	141
Gradimento film guerra	ALTO	-6.74	ill.	131
Gradimento film d'azione	ALTO	-5.08	ill.	142
Gradimento horror	ALTO	-4.82	ill.	131
Madre "nervosa"	FALSO	-4.31	1.0	177
Padre "nervoso"	FALSO	-4.23	1.4	203
Gradimento telenovelas	BASSO	-2.76	ill.	129
	ZONA CENTRALE			
Gradimento telenovelas	ALTO	3.83	ill.	124
Padre "nervoso"	VERO	4.23	3.0	59
Madre "nervosa"	VERO	4.31	3.3	85
Gradimento horror	BASSO	4.94	ill.	128
Gradimento film d'azione	BASSO	5.10	ill.	117
Gradimento film guerra	BASSO	6.74	ill.	131
Gradim.to trasm. arti marz.	BASSO	10.62	14.4	121
Gradimento film polizieschi	BASSO	11.02	15.8	118
Sesso	F	12.02	20.0	109

A questo fattore danno contributi rilevanti, oltre al *sesso*, il *gradimento di film* e *telefilm polizieschi* e di *trasmissioni e film di arti marziali* (variabili attive); sull'asse verticale inoltre occupano una posizione significativa le variabili illustrative *trasmissioni horror, d'azione e di guerra*. Possiamo dunque affermare che un alto consumo e gradimento (fra le due variabili consumo/gradimento vi è una relazione statisticamente significativa) di questi programmi è relazionato all'organizzazione dell'identità psicologica di genere dei preadolescenti maschi che nella ricezione del messaggio televisivo tendono a sottolineare gli elementi di muscolarità, azione e movimento, mentre le femmine tendono a gradire maggiormente i tentativi di

approfondimento psicologico presenti nelle telenovelas. Nel semipiano caratterizzato dalle preadolescenti hanno una posizione significativa, ma meno che nel primo fattore, anche i *segnali di disturbo psicologico del padre e della madre*. È presumibile che una percezione "nervosa" dei genitori sia in relazione con la delicata fase puberale delle ragazze, più complessa e precoce rispetto ai maschi.

La variabile *Tempo di visione giornaliera* (illustrativa) non ha alcuna relazione significativa con i primi due fattori considerati.

Dal nostro studio emerge allora che esiste una relazione solo parziale tra atmosfera familiare maltrattante e scelta di programmi, che si manifesta nella sovraesposizione, spesso solitaria, dei preadolescenti più piccoli ai cartoni animati a forte contenuto aggressivo. Il nesso *contenuti violenti - aggressività* non può essere semplicisticamente determinato nel senso di una stretta connessione famiglia violenta - immagini televisive violente.

Una forte preoccupazione dei genitori è quella di filtrare l'ascolto televisivo per non sottoporre i figli ad immagini violente e di carattere sessuale.

Nel caso di famiglia soggettivamente vissuta dal soggetto intervistato come "maltrattante" un effetto di violenza assumono anche le stesse limitazioni al consumo televisivo che, a nostro parere, sono vissute dal soggetto come espressioni o legittimazione del comportamento aggressivo dei genitori.

Conclusioni

Nella letteratura sul tema quasi costantemente l'attenzione è rivolta al rapporto fra immagini interpretabili come stimoli violenti così come "oggettivamente" definite dallo sperimentatore e reazioni comportamentali dei soggetti che a questi stimoli sono stati sottoposti.

Al di là delle esperienze di laboratorio riteniamo sia opportuno ipotizzare una sequenza di ricerca in cui 1) l'atmosfera familiare influenza e precede 2) la scelta dei programmi e solo successivamente può essere utile studiare 3) le reazioni più o meno aggressive dei soggetti. Rispetto alle ricerche disponibili che solitamente mettono in evidenza le fasi 2 e 3, noi abbiamo focalizzato alcuni aspetti dei momenti 1 e 2 del processo.

Chiedendoci quali siano le motivazioni alla scelta dei programmi, abbiamo voluto isolare una variabile, la *violenza familiare*, importante per il nostro lavoro e ritenuta influente dalla gran parte delle ricerche.

I nostri dati ci inducono a concludere che la violenza familiare, solo parzialmente, influisce sulla scelta dei programmi. In particolare sono relazionati al fattore violenza familiare solo i cartoni animati d'azione avven-

tura che, è noto, presentano un alto livello di elementi aggressivi. Tuttavia questo tipo di relazione è più facile riscontrarla nei soggetti più piccoli del nostro campione. Ciò ci fa presumere, come ipotesi esplicativa, che essi vivano in una situazione di isolamento in una famiglia percepita come maltrattante, abbiano meno possibilità dei ragazzi più grandi di elaborare, al di fuori del contesto familiare, le aggressioni subite e che perciò, forse, abbiano disponibile, come unica possibilità difensiva quella di identificarsi a loro volta con personaggi ed eroi che agiscono la violenza. Ciò consentirebbe loro di non sentirsi ineluttabilmente, passivamente sottoposti alle aggressioni dei familiari più grandi e più forti. Accettando questa ipotesi, potremmo meglio comprendere il motivo per cui nei soggetti più grandi il fenomeno si manifesta in maniera molto meno significativa, proprio perché hanno maggiori possibilità di una elaborazione dell'aggressività al di fuori della famiglia.

Se dunque la scelta dei programmi "violenti" sembra avere nei nostri dati un significato parziale e riferibile solo ad una parte del nostro campione, possiamo osservare invece che hanno un peso più consistente nel rapporto genitori-ragazzo-televisione i comportamenti educativi dei genitori. Così come abbiamo osservato che la violenza fisica sui minori all'interno della famiglia è spesso giustificata da presunte necessità educative, anche nella fruizione televisiva, ma soltanto nelle famiglie maltrattanti, le proibizioni e le punizioni che riguardano l'uso della televisione sono lette ed interpretate dal ragazzo alla stessa stregua delle punizioni fisiche: come volontà coercitiva ed arbitraria dell'adulto nei confronti del minore.

I nostri dati tendono a dimostrare che possono dunque essere i comportamenti degli adulti a rendere la televisione, indipendentemente dai suoi contenuti specifici, strumento di aggressione nei confronti dei figli.

Una seconda osservazione possiamo trarre dalla nostra ricerca: molti dei programmi televisivi densi di contenuti violenti sono scelti dai nostri soggetti indipendentemente dal fatto che essi appartengano a famiglie violente o non violente e sono espressione, invece, di processi di identità di genere.

In linea generale perciò la scelta dei programmi, definiti dallo sperimentatore come potenzialmente violenti, almeno da quanto si può desumere dai nostri dati risulta relativamente indipendente dal fattore violenza familiare. I nostri ragazzi e specialmente i più grandi sembrano piuttosto estrarre da questi programmi le qualità di potenza e azione in relazione con la funzione psicologica primaria dell'aggressività che è quella di "asserire la propria autonomia e di eliminare ostacoli o barriere che si frappongono al soddisfacimento dei desideri o di eliminare e distruggere una sorgente di profonda sofferenza o frustrazione" (Kernberg 1992).

BIBLIOGRAFIA

BENZECRI J.-P. (1992): *Correspondence Analysis Handbook.* Marcel Dekker, New York.

BETTELHEIM B. (1977): *Il mondo incantato.* Feltrinelli, Milano.

BONINO S. (1994): *Media, infanzia e aggressività: violenza in TV,* "Psicologia Contemporanea", 125, pp. 18-25.

CLARK C. (1994): *La violenza in tv,* in Popper K. e Condry J. (1994).

CONDRY J. (1994): *Ladra di tempo, serva infedele*, in Popper K. e Condry J. (1994).

FREEDMAN J.L. (1986): *Television violence and aggression: A rejoinder,*"Psychological Bulletin", 100(3), pp. 372-378.

FRIEDRICH-COFER L., HUSTON A.C. (1986): *Television violence and aggression: The debate continues*, Psychological Bulletin, 100(3), pp. 364-371.

KERNBERG O, (1992): *Aggression in personality disorders and perversion.* Yale Un. Press, New Haven, London.

LEBART L., MORINEAU A., LAMBERT T., LUVRET P. (1993), *SPAD.N.,* CISIA, Saint-Mandè.

POPPER K.R., CONDRY J. (1994): *Cattiva maestra televisione.* Milano, Reset.

POTTER W.J., WARE W. (1987): *An analysis of the contexts of antisocial acts on prime-time television,* "Communication Research", 14(6), pp. 664-686.

SAUVAGE N. (1973), *Televisione e famiglia.* Armando, Roma.

VQPT RAI (1989): *La violenza nei programmi televisivi.* RAI, Roma.

ROBERTO MERCURI

PIRANDELLO MELANCONICO

Due chiarimenti *in limine* riguardo al titolo, che nell'indicazione preliminare era *Il tema della melanconia in Pirandello* e che nella versione attuale e definitiva è *Pirandello melanconico*; con questo titolo non si vuole nel modo più assoluto alludere a una psicanalisi dell'uomo, operazione affatto estranea alla critica letteraria; la quale trova, viceversa, il suo legittimo e peculiare *focus* nell'analisi testuale, attraverso la quale si può esperire uno studio della scrittura e delle strutture profonde del testo. Ho ritenuto opportuno, escludere la parola "tema", dal momento che la melanconia è un motivo centrale nell'opera e nella poetica pirandelliane, che, senza evidenti esplicitazioni, percorre come un'invisibile tramatura il macrotesto. Quando nel saggio su *L'Umorismo* Pirandello polemizza con Cecco Angiolieri negandogli la qualifica di poeta melanconico in quanto nelle sue poesie c'è l'esibizione della melanconia, che è superficiale reazione agli accadimenti e non profonda interiorizzazione, in un certo senso contrappone la sua scrittura a quella del poeta senese, dal momento che nelle opere di Pirandello compare assai poco la parola, ma assai il senso e il sentimento della malinconia.

Umorismo e melanconia

Espliciti riferimenti alla melanconia emergono nel saggio su *L'Umorismo*, dove essi sono messi in stretta relazione sulla base della teoria classica degli umori, che aveva trovato una prestigiosa e autorevole formulazione nei *Problemata* di Aristotele.

> Sarà bene, trattando dell'umorismo, tener presente anche quest'altro significato di malattia della parola umore, e che *malinconia*, prima di significare quella delicata affezione e passion d'animo che intendiamo noi, abbia avuto in origine il senso di *bile o fiele* e sia stata per gli antichi un umore nel significato materiale della parola[1].

---

[1] *L'umorismo*, Milano, 1992, pp. 4-5.

Pirandello parla dei vapori fumosi dell'umorismo con un evidente richiamo sia ad Aristotele, sia al procedimento alchemico (relato, come dimostra *Melencholia I* di Dürer, alla melanconia) che vedeva nell'operazione della fusione il momento cardine del tentativo della creazione della materia allo stato puro:

> Vi sono anime irrequiete, quasi in uno stato di fusione continua, che sdegnano di rapprendersi, d'irrigidirsi in questa o in quella forma di personalità[2].

> Volendo seguitar quest'immagine, si potrebbe dire che, nella concezione umoristica, la riflessione è, sì, come uno specchio, ma d'acqua diaccia, in cui la fiamma del sentimento non si rimira soltanto, ma si tuffa e si smorza: il friggere dell'acqua è il riso che suscita l'umorista, il vapore che n'esala è la fantasia spesso un po' fumosa dell'opera umoristica[3].

La similitudine con cui Pirandello definisce il sentimento del contrario è costruita sull'immagine del fuoco e dell'acqua, emblemi rispettivamente del sentimento e della riflessione e il cui incontro dà luogo al fumo dell'umorismo; e l'acqua e il fuoco costituiscono gli elementi basilari del procedimento alchemico della fusione.

La melanconia è per Pirandello la *Stimmung* della poesia moderna che è umorista in quanto poesia ingenua, cioè nata dentro, nella profondità della psiche e dello spirito umani. Pirandello, come ha dimostrato Contarino[4], arriva alla teoria dell'umorismo partendo dai suoi interessi di storico della letteratura, in polemica con le definizioni di umorismo proposte da D'Ancona e Nencioni; proprio il personaggio Angiolieri gli serve per dimostrare la vera natura della melanconia che affonda le sue radici in un atteggiamento di amara riflessione sui problemi centrali dell'esistenza e che non può essere confusa con la pretesa melanconia di Cecco, mera reattività ai casi della vita, che significa "non aver da scialacquare a sua posta, aspettare invano che il padre... si muoia"[5] e che non ha nulla a che vedere con il "profondo e sottile sentimento filosofico dell'umorista"[6].

---

[2] *L'umorismo*, cit., p. 154.

[3] *L'umorismo*, cit., p. 132.

[4] R. CONTARINO, *L'umorismo e il comico e altri studi di letteratura siciliana*, Bologna 1991.

[5] *Un preteso poeta umorista del XIII secolo*, in *Saggi, poesie e scritti varii*, Milano, 1960, p. 254.

[6] *I sonetti di Cecco Angiolieri* in *Saggi, poesie e scritti varii* cit., p. 277.

Pirandello, dunque, partendo dalla teoria umorale classica, si avvicina a Freud per il quale la melanconia è una condizione psichica che rimanda da un lato alla fenomenologia del lutto e dall'altro a quella del narcisismo; credo che valga la pena sottolineare che la melanconia è fondata sulla coincidenza di due poli antinomici, caratterizzati rispettivamente dalle pulsioni di morte e da quelle di vita e da reciproche intrusioni. Anche l'umorismo pirandelliano si caratterizza come luogo della compresenza dei contrari; esso è definito da Pirandello "sentimento del contrario" e la sua cifra simbolica si configura sotto il segno della duplicità e del doppio:

> La riflessione, dunque, di cui io parlo, non è un'opposizione del cosciente verso lo spontaneo; è una specie di projezione della stessa attività fantastica: nasce dal fantasma, come l'ombra dal corpo; ha tutti i caratteri della "ingenuità" o natività spontanea; è nel germe stesso della creazione, e spira in fatti da essa ciò che ho chiamato il sentimento del contrario.
>
> Ben per questo ho soggiunto che l'umorismo potrebbe dirsi un fenomeno di sdoppiamento nell'atto della concezione[7].

Il meccanismo stesso dell'umorismo è basato non sull'associazione per analogia ma su quella per antitesi e contrasto ed è questo il processo che permette di istituire le relazioni meno ovvie e realizzare lo scarto dalla norma percettiva e valutativa codificata dalle convenzioni sociali; per cui la riflessione umoristica:

> suscita un'associazione per contrarii: le immagini cioè, anziché associate per similazione o per contiguità, si presentano in contrasto: ogni immagine, ogni gruppo d'immagini desta e richiama le contrarie, che naturalmente dividono lo spirito, il quale, irrequieto, s'ostina a trovare o a stabilir tra loro le relazioni più impensate[8].

A differenza del comico — la cui cifra è **l'avvertimento** del contrario, vale a dire una percezione epidermica, istintiva e superficiale, l'umorismo si fonda sul **sentimento** del contrario che produce una considerazione attenta e profonda della realtà, dal momento che non si ferma alle soglie dell'apparenza, ma coglie il nesso invisibile fra comportamenti e motivazioni del profondo o comunque psichiche e in virtù di questo riesce a cogliere la umoristica e drammatica discrasia fra desiderio e realtà:

---

[7] *L'umorismo*, cit. p. 134.
[8] *L'umorismo*, cit. p. 133.

> Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa di quale orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata e parata d'abiti giovanili. Mi metto a ridere. *Avverto* che quella vecchia signora è *il contrario* di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere. Posso così, a prima giunta e superficialmente, arrestarmi a questa impressione comica. Il comico è appunto un *avvertimento del contrario*. Ma se ora interviene in me la riflessione, e mi suggerisce che quella vecchia signora non prova forse nessun piacere a pararsi così come un pappagallo, ma che forse ne soffre e lo fa soltanto perché pietosamente s'inganna che, parata così, nascondendo così le rughe e le canizie, riesca a trattenere a sé l'amore del marito molto più giovane di lei, ecco che io non posso più riderne come prima, perché appunto la riflessione, lavorando in me, mi ha fatto andar oltre a quel primo avvertimento, o piuttosto, più addentro: da quel primo *avvertimento del contrario* mi ha fatto passare a questo *sentimento del contrario*. Ed è tutta qui la differenza tra il comico e l'umoristico[9].

Proprio questo passo del saggio è indicativo del meccanismo per cui l'umorismo coglie il disperato bisogno di giovinezza della vecchia signora, e quindi lo stridore fra realtà e desiderio che appare dalla scelta impropria dell'abbigliamento, mettendo a nudo la melanconia del personaggio che è insieme coscienza della perdita e ansia di possesso.

Del resto le due componenti della melanconia, lutto e narcisismo, sono legati sia all'angoscia per la perdita, sia all'ansia del possesso; il narcisismo è una forma assoluta di volontà di possesso che coincide con l'identificazione del mondo con se stessi, mondo che diviene solo un grande specchio nel quale il narcisista si riflette cancellando le immagini degli altri e della realtà; esso è una forma regressiva dell'autoaffermazione propria del *ludus* infantile che crea un mondo altro in cui il bambino, anzi l'infante e cioè il non parlante, quindi il non dialogante, è il centro. Credo che tutto questo in qualche modo sia nella tradizione iconografica: nella *Melencholia I* di Dürer la borsa non sta tanto a indicare l'avarizia, come vogliono i più, quanto il desiderio di possesso come assoluto controllo dei processi creativi.

Melanconia e creazione

La melanconia è la *Stimmung* del processo creativo e non solo in arte e letteratura; in Pirandello il tema della creazione e della creatività, il filo metalinguistico costituiscono uno dei più importanti *Leit Motive* del ma-

---

[9] *L'umorismo*, cit., p. 126.

[10] Cfr. G. MACCHIA, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, 1988, p. 27.

crotesto pirandelliano, tanto da permettere, come ha notato Macchia, "l'intercomunicabilità fra un genere e l'altro"[10]: per questo la melanconia segna profondamente, anche se nascostamente, l'opera pirandelliana e ne costituisce il grande tema unificante. Esemplare in questo senso il rapporto fra le novelle *La tragedia di un personaggio* e *Personaggi* da un lato , e l'opera teatrale *Sei personaggi in cerca d'autore* dall'altro; in queste novelle appaiono, quasi prefigurazione dei *Sei personaggi*, la servetta Fantasia e il motivo dell'autore che riceve i personaggi, le sue creature. Appare evidente la dominanza metalinguistica dell'intelaiatura, che acquista rilievo da alcuni elementi significativi: Pirandello riceve in una stanza che è anche il luogo della poesia, tanto che stanza hanno chiamato i poeti la sede stessa della poesia in cui si racchiude il senso e l'oggetto del poetare[11]; l'autore conduce un'inchiesta e poetare non a caso presso i provenzali è *trobar*, cercare, che è anche la peculiare natura dell'umorismo, caratterizzato dal continuo e incessante processo di inchiesta, teso non alla constatazione di ciò che emerge alla superficie della realtà, ma alla rivelazione del senso nascosto e profondo:

> E mentre il sociologo descrive la vita sociale qual essa risulta dalle osservazioni esterne, l'umorista armato del suo arguto *intuito* dimostra, *rivela* come le apparenze siano profondamente diverse dall'essere intimo della coscienza degli associati[12].

A conferma della inscindibilità e della stretta relazione fra scrittura e melanconia sta l'affermazione di Pirandello che definisce, a proposito di Verga nel *Discorso alla Reale Accademia d'Italia*, il lavoro di esprimere le cose "triste"; Pirandello contrappone in questo discorso il "fare" e l'"operare" al "desiderare" e al "contemplare", istituendo un'insanabile e drammatica aporia fra il momento inventivo e contemplativo, che presiede alla scrittura e ne è il necessario presupposto, e quello della realizzazione della scrittura, operazione che pertiene alla sfera del fare ed è quindi legata alla tristezza[13]: qui risiede la sostanza melanconica dello scrivere che si configura come desiderio di qualcosa che non si può realizzare, melanconia al più alto grado nella sua quintessenziale assolutezza: pena di vivere e pena

---

[11] Cfr. G. AGAMBEN, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, 1977.

[12] *L'umorismo*, cit., p. 150.

[13] *Discorso alla Reale Accademia d'Italia*, in *Saggi, Poesie e Scritti varii*, cit., p. 405.

di scrivere sono sinonimi e questo è il senso dell'affermazione di Pirandello che "la vita o si vive o si scrive".

Il processo creativo è relato da Pirandello in modo criptico e allusivo ai grandi archetipi della creazione, quello del modello biblico e quello del mito greco-latino di Crono-Saturno, connesso peraltro alla problematica del rapporto padre-figlio. Solo se si relaziona a questi archetipi la novella *La tragedia di un personaggio*, se ne può comprendere il significato; Pirandello riceve di Domenica, il giorno di riposo nel processo di creazione divina, i sei personaggi, sei come i giorni della creazione, in una sorta di identificazione con il Dio creatore, ed è altamente significativo che atto di parola e atto di creazione coincidano nel testo biblico. Ancora, il numero sei compare nei *Sei personaggi* dove al Pirandello drammaturgo-padre si contrappone il regista-figlio tendenzialmente parricida, come indica il nome Hinkfuss che richiama Edipo attraverso l'etimo che rimanda all'immagine della zoppia[14].

Non sarà un caso, inoltre, che nelle didascalie dei *Sei personaggi* sia esplicitamente detto che essi non dovranno apparire come fantasmi ma come realtà **create**, a sottolineare l'immagine dello scrittore progenitore; in questo senso Macchia ha potuto parlare di "determinazione" filiale dei personaggi pirandelliani[15].

Natura e fantasia sono strettamente legate in questo pensiero di Pirandello, che non a caso torna identico nei *Sei personaggi* a dimostrazione, se ce ne fosse ancora bisogno, dell'importanza della riflessione:

> Nessuno può sapere meglio di lei, che noi siamo esseri vivi, più vivi di quelli che respirano e vestono panni; forse meno reali, ma più veri! Si nasce alla vita in tanti modi, caro signore, e lei sa bene che la natura si serve dello strumento della fantasia umana per proseguire la sua opera di creazione. E chi nasce mercè questa attività creatrice che ha sede nello spirito dell'uomo, è ordinato da natura a una vita di gran lunga superiore a quella di chi nasce dal grembo mortale d'una donna. Chi nasce personaggio, chi ha la ventura di nascere personaggio vivo, può infischiarsi anche della morte. Non muore più! Morrà l'uomo, lo scrittore: strumento naturale della creazione; la creatura non muore più! E per vivere eterna, non ha mica bisogno di straordinarie doti di compiere prodigi. Mi dica lei chi era Sancho Panza! Mi dica lei chi era don Abbondio! Eppure vivono eterni perché — vivi germi — ebbero la ventura di trovare una matrice feconda, una fantasia che li seppe allevare e nutrire per l'eternità[16].

---

[14] Cfr. U. ARTIOLI, *L'officina segreta di Pirandello*, Bari, 1989, p. 188.

[15] Cfr. G. MACCHIA, *Pirandello o la stanza della tortura*, cit., p. 104.

[16] *Tragedia d'un personaggio*, in *Novelle per un anno*, I, Milano, 1975, p. 716.

Il personaggio della servetta compare con nomi diversi ma con identica funzione sia nella *Tragedia*, sia nei *Sei personaggi* una volta col nome di Natura e una col nome di Fantasia; lo scrittore attraverso la fantasia, come Dio attraverso la natura, crea un qualcosa di eterno, vale a dire i personaggi che possono attingere all'eternità. Questa identificazione col Dio creatore, però, non può essere accettata dallo scrittore umorista che sa che ogni opera finita, cioè ogni forma compiuta e ordinata, porta con sé l'immagine della morte, dal momento che la forma definitiva fissa indebitamente il flusso della vita: la staticità dell'opera si contrappone alla dinamicità della realtà e della vita. È forse per questo, per scongiurare la fissità mortuaria dell'opera compiuta, che personaggi e situazioni trasmigrano fra le opere e i diversi generi, costituendo un flusso continuo all'interno del macrotesto pirandelliano. Del resto ricordo che Freud ebbe a dichiarare di essere stato assalito da sensi di morte una volta dato alle stampe il suo primo libro. E qui si inserisce la melanconia insita nell'atto creativo, in quanto il desiderio di creare una forma assoluta si scontra con la consapevolezza, propria dello scrittore umorista, della relatività della creazione umana. In questa consapevolezza lo scrittore umorista è simile allo scienziato umorista Copernico protagonista di quella rottura epistemologica che, con l'affermazione delle teoria eliocentrica, ha sottratto all'uomo l'illusione antropocentrica; e la coscienza di questa perdita viene definita melanconica da Pirandello perché anche per lui, come per Freud, il sentimento della perdita è uno degli elementi costitutivi della melanconia:

> Malinconico posto però questo che la scienza ha assegnato all'uomo nella natura, in confronto almeno a quello ch'egli s'immaginava in altri tempi di tenervi. Un poeta umorista potrebbe trovare in ciò motivo a qualche suo canto[17].

Nell'umorismo convivono due opposti sentimenti, quello della perdita e quello del possesso: perdita dell'illusione e possesso inteso come ansia di comprensione che, come indica lo stesso etimo della parola (*cum-prehendere*), significa possesso del senso della vita e della ragione ultima delle azioni e degli accadimenti. Ma la comprensione comporta anche la distruzione di un ordine per lo scrittore umorista, il quale deve spezzettare la realtà per trovare il senso degli accadimenti, deve distruggere i luoghi comuni su cui si fonda la consuetudine percettiva fondata sulle regole, sull'ordine appunto stabilito dalla società, deve smembrare il *continuum* esi-

---

[17] *Op. cit.*

stenziale e evenemenziale collocandosi nella tradizione dello *spoudogeloion*, ricordata da Bachtin, e nel solco della trattatistica sulla melanconia, il cui trattato più prestigioso, *l'Anatomia della melanconia* di Burton, fin dal titolo indica significativamente l'operazione di dissezione che caratterizza lo scrittore umorista.

La costruzione può essere solo costruzione di un'illusione e allo scrittore umorista spetta il compito di distruggere questa illusione[18]:

> Cominciamo da quella che l'illusione fa a ciascuno di noi, dalla costruzione cioè che ciascuno per opera dell'illusione si fa di se stesso. Ci vediamo noi nella nostra vera e schietta realtà, quali siamo, o non piuttosto quali vorremmo essere? Per uno spontaneo artifizio interiore, frutto di segrete tendenze o d'incosciente imitazione, non ci crediamo noi in buona fede diversi da quel che sostanzialmente siamo? E pensiamo, operiamo, viviamo secondo questa interpretazione fittizia e pur sincera di noi stessi[19].

All'interno di questa problematica della creazione e dell'ordine Pirandello costruisce la sua mitologia personale, sottolineando il simbolismo della nascita nel podere paterno, dal significativo nome di Caos, con una serie di criptici riferimenti e allusioni al testo biblico e al mito greco-latino di Crono-Saturno. Caos è il nome della terra prima che acquisisse una forma e Saturno è il marito di Gea, la terra, per cui spazio (che nasce con la forma della terra-Gea) e tempo (Crono-Saturno) sono le coordinate del mondo e dell'ordine e insieme i fattori della creazione in quanto Crono e Gea generano gli dei dell'Olimpo e quindi l'ordine cosmico:

> "Una notte di giugno caddi come una lucciola sotto un gran pino solitario in una campagna d'olivi saraceni affacciata agli orli d'un altipiano d'argille azzurre sul mare africano[20].

In questo brano Pirandello colloca la sua nascita nello scenario archetipo della creazione, con allusioni al *Genesi* (I, i, 2) come dimostrano sia la presenza degli elementi costitutivi del cosmo (cielo, terra, acqua), sia la contrapposizione fra luce e tenebre: la serie **notte/saraceni/africano = tenebre** si contrappone alla serie **lucciola/azzurre = luce**; su tutto svetta

---

[18] Ricordo che la frantumazione della materia allo scopo di creare la pietra filosofale e l'oro è propria della scienza alchemica che è, secondo Calvesi, il *medium* metaforico con cui Dürer esprime la melanconia connessa all'attività intellettuale. Ma, a differenza degli alchimisti, Pirandello non crede nella possibilità di una costruzione assoluta.

[19] *L'umorismo*, cit., pp. 147-48.

[20] *Saggi, Poesie e Scriti varii*, cit., p. 1103.

l'immagine del fico solitario a indicare la solitudine. Tutti questi elementi rimandano anche alla *Melencholia I* di Dürer: la compresenza di cielo acqua e terra, l'opposizione luce-tenebre — intesa come *coincidentia oppositorum* per cui il pipistrello, animale notturno, si libra nell'aria illuminata dai raggi del sole — e la figura solitaria della melanconia che campeggia in primo piano.

Dunque, archetipo biblico della creazione e tipologia del melanconico connotano il racconto pirandelliano della sua nascita, contrassegnato dalle stesse marche connotative che segnano l'attività dello scrittore umorista, il quale desidera creare una forma pur sapendo che ciò non è possibile perché il flusso della vita non si può rappresentare se non in forme morte; è questo che dà luogo alla melanconia dello scrittore che si qualifica come tensione fra perdita e desiderio, consapevolezza drammatica dell'impossibilità di costruire un cosmo armonico.

È forse per questo che Pirandello studia attentamente l'opera dell'Ariosto in quanto egli vede in lui il costruttore di un mondo fantastico e coerente in cui è cancellata la discrasia fra realtà e illusione che era stata possibile in virtù dell'illusione antropocentrica, non più consentita allo scrittore moderno:

> Non è affatto vero che il poeta del *Furioso* con sorriso incredulo sciolga in fumo l'*edificio* del Bojardo e trasformi in fantasmi i personaggi dell'*Innamorato*. Al contrario! Egli dà anzi a quell'*edificio* e a quei personaggi ciò che loro mancava: consistenza e *fondamento* di verità fantastica e coerenza estetica[21].

Significativo in questo brano l'uso di lessemi del campo semantico dell'edilizia (**edificio, fondamento**) da cui traspare il rimpianto della capacità perduta di costruire, la consapevolezza che lo scrittore moderno può solo dissezionare, evidenziando la drammatica e non più ricomponibile frattura fra realtà e illusione.

Umorismo, dramma, tragedia.

L'umorismo si fonda sul riconoscimento della perdita dell'illusione antropocentrica e delle certezze epistemologiche fondate sulla razionalizzazione della realtà; e infatti Pirandello include nella categoria degli umoristi Copernico che, con la teoria eliocentrica aveva smontato[22] l'orgogliosa im-

---

[21] *L'umorismo*, cit., pp. 74-75.

[22] Non diversamente Pirandello considera Machiavelli un lucido investigatore della realtà che egli analizza "smontando":

"Ed io pensavo alla grandezza nuda di questo Sommo nostro, che non andò mai a vestirsi nel guardaroba della retorica, che come pochi comprese la forza delle cose; a cui la logica venne sempre dai fatti; che contro ogni sintesi confusa reagì con l'analisi più arguta e più sottile; che ogni macchina ideale smontò coi due strumenti dell'esperienza e

magine che l'uomo si era fatta di sé attraverso una metodologia analitica che scompone:

> Uno dei più grandi umoristi, senza saperlo, fu Copernico che smontò non propriamente la macchina dell'universo, ma l'orgogliosa immagine che ce n'eravamo fatta. Si legga quel dialogo del Leopardi che s'intitola appunto dal canonico polacco[23].

Questa metodologia della scomposizione si contrappone alla logica, definita da Pirandello "macchinetta infernale"[24], fondata su categorie astratte e assolute, di contro all'umorismo che si basa sul rifiuto delle categorie e insegue la mutevolezza della realtà; verità filosofica e verità umoristica si contrappongono, l'una fondata sull'assolutezza, l'altra sul relativismo[25]:

> L'uomo non ha della vita un'idea, una nozione assoluta, bensì un sentimento mutabile e vario, secondo i tempi, i casi, la fortuna. Ora la logica, astraendo dai sentimenti le idee, tende appunto a fissare quel che è mobile, mutabile, fluido; tende a dare un valore assoluto a ciò che è relativo[26].

Credo che l'umorismo per Pirandello sia la forma moderna del tragico; in questo senso mi sembra indicativa l'espressione sopracitata "orgogliosa immagine" usata da Pirandello a connotare l'illusione antropocentrica. Nella letteratura moderna l'unica catarsi possibile è quella umoristica che smaschera la *hybris* dell'uomo e opera una rilettura parodica in chiave antiepica del destino dell'uomo; l'"umorista non riconosce eroi" e mentre il poeta tragico compone un eroe, un carattere, l'umorista scompone e in questo risiede il divertimento, nel senso etimologico di scostarsi dalla norma percettiva:

> Sì, un poeta epico o drammatico può rappresentare un suo eroe, in cui si mostrino in lotta elementi opposti e repugnanti; ma egli di questi elementi com-

---

del discorso; che ogni esagerazione di forma distrusse col riso; pensavo che nessuno ebbe maggiore intimità di stile di lui e più acuto spirito d'osservazione; che poche anime furono come la sua disposte all'apprensione dei contrasti, a ricevere più profondamente l'impressione delle congruenze della vita". (*L'umorismo*, cit., p. 106).

[23] *L'umorismo*, cit., p. 159.

[24] *L'umorismo*, cit., p. 156.

[25] Questa contrapposizione che Pirandello opera fra logica e arte, fra filosofia e letteratura riflette la dicotomia, caratteristica di quella schizofrenia della cultura occidentale scissa fra un polo estatico e uno razionale, di cui parla Warburg e opportunamente ricordata da G. AGAMBEN in *Stanze*, cit.

[26] *L'umorismo*, cit., p. 157.

> porrà un carattere, e vorrà coglierlo coerente in ogni suo atto. Ebbene, l'umorista fa proprio l'inverso: egli scompone il carattere nei suoi elementi; e mentre quegli cura di coglierlo coerente in ogni atto, questi si diverte a rappresentarlo nelle sue incongruenze.
>
> L'umorista non riconosce eroi; o meglio, lascia che li rappresentino gli altri, gli eroi; egli, per conto suo, sa che cosa è la leggenda e come si forma, che cosa è la storia e come si forma: composizioni tutte, più o meno ideali, e tanto più ideali forse, quanto più mostran pretesa di realtà: composizione ch'egli si diverte a scomporre; né si può dir che sia un divertimento piacevole[27].

Questo divertimento non è piacevole in quanto mette a nudo la pena di vivere, il dramma nascosto dell'esistenza umana, è un divertimento melanconico in quanto il protagonista sa di non essere più al centro e questa consapevolezza, che è anche dell'autore, origina l'antiepicità dell'eroe e la melanconia dello scrittore. Pirandello mette a nudo il percorso dalla tragedia classica al dramma moderno, teso all'affermazione del reale passionale, e sottolinea l'irruzione della melanconia, che segna il tragitto doloroso dell'antropofania non più al riparo del cielo di carta e privata delle sicurezze geocentriche e quindi antropocentriche del sistema classico e tolemaico.

Il passaggio della tragedia al dramma nella letteratura occidentale è segnato dalla trasformazione di Edipo in Amleto e cioè dallo spostamento dell'inchiesta dall'investigazione delle ragioni esterne a quella delle ragioni interiori: Edipo risolve l'enigma posto dalla Sfinge che è un reale indovinello e ricerca esternamente le ragioni della propria identità cercando di scoprire le proprie origini, il proprio padre, mentre Amleto ricerca il senso della propria identità dentro se stesso, tanto che l'inchiesta nasce dal fantasma paterno e quindi dalla sua stessa interiorità; è ovvio che anche l'inchiesta di Edipo è un'inchiesta su se stesso, ma le forme espressive di tale inchiesta hanno un carattere opposto rispetto a quella di Amleto. Come afferma giustamente Macchia[28], la dimensione epico-eroica è esclusa dall'orizzonte pirandelliano in quanto Pirandello disconosce l'assolutezza della tragedia classica per affermare la relatività dell'azione e del protagonista; è questa dei personaggi pirandelliani una particolare megalopsichia del tutto diversa da quella della letteratura e del pensiero classici, che si afferma non nello scontro con l'assoluto, ma nel riscontro con la realtà che, nella sua mutevolezza e nella sua multiformità, non è riconducibile a schemi e a valori assoluti e a ipostasi. In questo senso Pirandello rientra nella schiera

---

[27] *L'umorismo*, cit., pp. 160-161.

[28] Cfr. G. MACCHIA, *La stanza della tortura*, cit. p. 98.

dei cantori dei personaggi inetti come lo Zeno di Svevo o il protagonista de *L'uomo senza qualità* di Musil, i cui atti apparentemente oziosi e rinunciatari tradiscono una grande vitalità.

È stato autorevolmente affermato che Pirandello nega ai suoi personaggi la tragedia[29], ma è anche vero che Pirandello intitola significativamente una sua novella *Tragedia di un personaggio* perché egli non nega il tragico[30], bensì ne evidenzia la drammaticità; la differenza che Pirandello individua ne *Il fu Mattia Pascal* fra Oreste e Amleto è appunto la differenza che intercorre fra l'età antica e quella moderna, l'una l'età delle certezze e l'altra quella del dubbio[31]; l'uomo moderno ha compreso il senso del mito prometeico, cioè che lo scontro con il fato è di fatto esteriorizzazione di uno scontro interiore che deriva dalla ricerca della propria identità; e la melanconia è la cifra di questo drammatico riconoscimento del fantasma e dell'ombra che la nostra stessa esistenza, e non il fato o Dio o Giove, proiettano su di noi; questa lettura del mito di Prometeo può solo essere fatta dall'arte umoristica:

> E domani un umorista potrebbe raffigurar Prometeo sul Caucaso in atto di considerare malinconicamente la sua fiaccola accesa e di scorgere in essa alla fine la causa fatale del suo supplizio infinito. Egli s'è finalmente accorto che Giove non è altro che un suo vano fantasma, un miserevole inganno, l'ombra del suo stesso corpo che si proietta gigantesca nel cielo, a causa appunto della fiaccola ch'egli tiene accesa in mano. A un solo patto Giove potrebbe sparire, a patto che Prometeo spegnesse la candela, cioè la sua fiaccola. Ma egli non sa, non vuole, non può; e quell'ombra rimane, paurosa e tiranna, per tutti gli uomini che non riescono a rendersi conto del fatale inganno[32].

La traslitterazione della tragedia antica in chiave drammatica consiste nel riconoscimento da parte dell'uomo che la lotta non è con il fato, ma con se stesso; l'uomo non più al centro del mondo, ma l'uomo al centro di se stesso e, quindi, decentrato e fuori chiave rispetto alla realtà che si disgrega sotto l'opera di svelamento e scomposizione del poeta umorista, che fa brillare il caleidoscopio dei fatti minimi, marginali, sconnessi della vita: e anche se l'attenzione ai fatti minimi potrebbe riportare alle poetiche naturaliste fondate sull'attenzione al particolare, pur tuttavia il segno è comple-

---

[29] Cfr. G. MACCHIA, *La stanza della tortura*, cit., p. 94.

[30] Giustamente è stato detto che Pirandello cerca di superare il concetto di "personalità romantica e borghese" e di attingere alla "persona nel senso antico come rivelatore della sofferenza tragica dell'uomo". (DE CASTRIS, *Storia di Pirandello*, Bari, 1973).

[31] Cfr. PETRONIO, *Restauri letterari da Verga a Pirandello*, Bari, 1990, p. 177.

[32] *L'umorismo*, cit., pp. 158-59.

tamente diverso in quanto Pirandello, a differenza degli scrittori naturalisti[33], non risale deterministicamente alle cause sociali e oggettive, non considera gli avvenimenti e le azioni sotto il segno della causalità, ma li considera dal punto di vista sintomatico, come sintomi del flusso continuo della vita che non può essere ingabbiato così in formule razionali, come in forme letterarie. In questo senso Pirandello, novello Edipo, conduce la sua personale inchiesta sul padre letterario compiendone l'uccisione, come ha ben visto Debenedetti[34], relegando cioè il naturalismo nella sfera del vecchio e delle cose morte.

L'umorismo e il doppio

L'umorismo, come afferma Pirandello, è fondato sulle contraddizioni e in particolare Pirandello mette in relazione il sentimento del contrario e il concetto di sdoppiamento:

> Ben per questo ho soggiunto che l'umorismo potrebbe dirsi un fenomeno di sdoppiamento nell'atto della concezione[35]

e soprattutto:

> Ogni sentimento, ogni pensiero, ogni moto che sorga nell'umorista si sdoppia subito nel suo contrario[36].

L'umorismo si fonda su di una strutturale bipolarità che esalta gli opposti[37] e la sua "impresa" potrebbe essere la maschera di Giano a indicarne emblematicamente la bifrontalità:

> Per me l'umorismo, sotto qualunque aspetto si voglia considerare, è sempre una forma di sentimentalismo, anzi — mi si passi l'immagine — è lo stesso sentimentalismo, che ride per una faccia, la faccia opposta piangendo[38].

---

[33] Cfr. R. BARILLI *Pirandello. Una rivoluzione culturale, Milano,* 1986, p. 29.

[34] Cfr. ANGELINI, *Il punto su: Pirandello*, Bari, 1992, p. 13.

[35] *L'umorismo*, cit., p. 134.

[36] *L'umorismo*, cit., p. 139.

[37] Pirandello in modo molto icastico esemplifica il concetto con l'esempio di Cenne e Folgore che, presi singolarmente, non hanno niente di umoristico e che, uniti in una sola persona, sarebbero un poeta umorista:

"Questi due poeti, quantunque nessuno dei due, secondo me, possa dirsi per se stesso umorista, messi insieme lo diverrebbero, e potrebbero anzi domandare la priorità a Don Chisciotte e a Sancio Panza, poiché Folgore in tal senso starebbe all'ingegnoso cavalier della Mancia, come Cene al rozzo e buon scudiero". (*Un preteso poeta umorista del secolo XIII*, in *Saggi, poesie, e scittti varii*, cit., pp. 261-62).

[38] *Un preteso poeta umorista del secolo XIII*, in *Saggi, poesie e scritti varii*, cit., p. 254.

Il motto dell'umorismo potrebbe essere quello di Giordano Bruno "in tristitia hilaris in hilaritate tristis" che indica la compresenza e l'interazione di riso e pianto.

Proprio il sentimento del contrario connota l'umorismo: soltanto lo scrittore umorista ha la capacità di vedere la realtà come in uno specchio[39] in termini di rovesciamento e antiteticità all'ovvio e all'apparente, individuando uno spazio in cui naufragano le rassicuranti certezze e gli scontati *clichés* percettivi; questo spazio è la zona del perturbante, l'*Unheimlich* freudiano che è strettamente connesso a ciò che più ci è familiare. Non è, credo, senza importanza che molte delle novelle e delle relative problematiche si svolgano nell'ambito della famiglia.

Il doppio è intimamente legato al concetto di relatività, in quanto esso mette in relazione, come l'umorismo, gli opposti e contempla la complessa vita di relazione degli elementi e dei fatti e non l'idea assoluta che in quanto tale, cioè *absoluta*, è separata: la riflessione umoristica è comunicazione con sè e con l'altro e confronto interiorizzato con la realtà. Il doppio è la metafora ossessiva[40] di Pirandello e si esprime nella ripetizione delle situazioni, nei rimandi da un'opera all'altra, nei frequenti echi attraverso i generi, dalla novella al romanzo al teatro.

A proposito dello specchio come luogo del doppio, vale la pena di sottolineare come il sosia rappresenti l'iconizzazione del perturbante proprio perché esso è l'ignoto con la faccia del conosciuto e del familiare e ha un suo *pendant* nell'ombra, che nelle civiltà primitive rappresenta l'anima: l'ombra e lo specchio sono manifestazioni, epifanie dell'interiorità e dell'inconscio e materializzano il male con i connotati inquietanti della duplicazione gemellare.

Un esempio significativo in questo senso è quello del protagonista della novella *La carriola* per il quale la lettura del proprio nome sulla porta di casa innesca un improvviso e fulminante riconoscimento della faccia nascosta, dell'altro in sé che si risolve in una ribellione improvvisa alla forma e al ruolo entro il quale lo hanno relegato le convenzioni sociali: la ribellione a questa sorta di imbalsamazione mortuaria è il ritorno regressivo alla dimensione del gioco infantile.

---

[39] I personaggi pirandelliani con la loro vocazione alla riflessione e alla speculazione richiamano l'immagine dello specchio, tanto che lo specchio è il simbolo stesso del poeta umorista che è "un piccolo specchio che riflette grandi cose" (*Un preteso poeta umorista del secolo XIII*, in *Saggi, poesie e scritti varii*, cit., p. 255).

[40] Secondo la terminologia di C. MAURON, (*La metafora ossessiva*) e come è stato rilevato da J.M. GARDAIR (*Pirandello, fantasmes et logique du double*, Paris 1972).

La parola riflessione, speculazione richiama l'immagine dello specchio[41], a indicare che il pensiero è confronto interiore che coinvolge insieme alla ragione l'interiorità psichica nel suo complesso: per questo la filosofia, che mira alla razionalizzazione e quindi all'ordine, risulta meno ricca della riflessione umoristica, che mira non a comporre il tutto in un quadro rassicurante, ma a scomporre e a rilevare l'antiteticità degli elementi, la dialettica dei contrari:

> La riflessione, assumendo nella sua speciale attività, viene a turbare, a interrompere il movimento spontaneo che organa le idee e le immagini in una forma armoniosa. È stato tante volte notato che le opere umoristiche sono scomposte, interrotte, intramezzate di continue digressioni[42].
>
> Tutte le finzioni dell'anima, tutte le creazioni del sentimento vedremo esser materia dell'umorismo, vedremo cioè la riflessione diventar come un demonietto che smonta il congegno d'ogni immagine, d'ogni fantasma messo su dal sentimento; smontarlo per veder com'è fatto; scaricarne la molla, e tutto il congegno striderne, convulso[43].

Il "demonietto" del brano supracitato si contrappone alla "macchinetta" della logica, emblemi l'uno del disordine dionisiaco, l'altra dell'ordine apollineo.

È significativa la distinzione pirandelliana fra l'illusione dell'arte e quella dei sensi, che differiscono profondamente in quanto la prima è creazione di forme ed è quindi legata alla dinamicità e alla continua ricerca che non si esaurisce, mentre la seconda produce una forma che tende a cristallizzare, appunto acriticamente, la realtà e le relative sensazioni:

> Sono, in fondo, una medesima illusione quella dell'arte e quella che comunemente a noi tutti viene dai nostri sensi.
>
> Pur non di meno, noi chiamiamo vera quella dei nostri sensi, finta quella dell'arte. Tra l'una e l'altra illusione non è però questione di realtà, bensì di volontà, e solo in quanto la finzione dell'arte è voluta, voluta non nel senso che sia procacciata con la volontà per un fine estraneo a se stessa, ma

---

[41] Pirandello esplicitamente mette in relazione la riflessione umoristica con l'immagine dello specchio:

"Abbiamo detto che, ordinariamente, nella concezione di un'opera d'arte, la riflessione è quasi una forma del sentimento, quasi uno specchio in cui il sentimento si rimira. Volendo seguitar quest'immagine, si potrebbe dire che, nella concezione umoristica, la riflessione è, sì, come uno specchio, ma d'acqua diaccia". (*L'umorismo*, cit., p. 132).

[42] *L'umorismo*, cit., p. 132.

[43] *L'umorismo*, cit, p. 139.

> voluta per sé e per sé amata, disinteressatamente; mentre quella dei sensi non sta a noi volerla o non volerla: si ha, come e in quanto si hanno i sensi. E quella dunque è libera, e questa no. E l'una finzione è dunque immagine o forma di sensazioni, mentre l'altra, quella dell'arte, è creazione di forma[44].

Per questo Pirandello cerca una via in cui la creatività e la scrittura letterarie non si identifichino con la razionalità filosofica, con la logica che a tutto dà forma e ordine e per questo postula un modello creativo, basato sulla scomposizione, in grado di riflettere il continuo e incessante fluire della vita, contrapponendo, quindi, alla forma chiusa della riflessione, propria della filosofia, la forma aperta, propria della scrittura.

Giustamente quindi si è parlato per Pirandello non tanto di filosofia quanto di tensione meditativa[45]. E questa particolare *Mischung* fra pensiero e arte risana e ricompone quella frattura fra arte e scienza divise nella vita:

> L'humour vuole l'uno e l'altra; vuole il pensatore e l'artista; ma l'arte e la scienza presso noi son divise tra loro e divise dalla vita[46].

Pirandello, del resto, distingue fra ingenuità dell'opera (da ingignere = nascere nell'interiorità) e riflessione del pensiero razionale; la prima nasce dall'inconscio, la seconda dalla sfera della coscienza:

> Un'opera d'arte, in somma, è in quanto 'ingenua', non può essere il risultato della riflessione cosciente. La riflessione, dunque, di cui io parlo, non è un'opposizione del cosciente verso lo spontaneo; è una specie di proiezione della stessa attività fantastica: nasce dal fantasma, come l'ombra dal corpo; ha tutti i caratteri dell'ingenuità o natività spontanea; è nel germe stesso della creazione, e spira in fatti da essa ciò che ho chiamato il sentimento del contrario[47].

Un esempio interessante del motivo del doppio è la riverberazione di Adriano Meis in Adriana; il mancato rapporto con Adriana simboleggia il drammatico e irrisolto incontro con il proprio doppio. Del resto la reduplicazione di Mattia Pascal nasce dallo specchio e il tutto è connesso alla facoltà di vedere, perché l'operazione oculistica determina le condizioni del

---

[44] *L'umorismo*, cit., p. 75.

[45] DE CASTRIS, *Storia di Pirandello*, cit., p. 7. Su Pirandello e la filosofia si veda: G. COSTA, *Pirandello e la filosofia* in *Pirandello 1986*. Atti del Simposio Internazionale Berkeley 13-15 Marzo 1986, a cura di G.P. BIASIN e N.I. PERELLA, Roma, 1987, pp. 149-64.

[46] *L'umorismo*, cit., p. 108.

[47] *L'umorismo*, cit., pp. 133-34.

cambiamento che coinvolge l'aspetto esteriore sul quale il protagonista lavora attraverso un insistente guardarsi allo specchio: atto di creazione e narcisismo coincidono e allo specchio il vecchio Mattia Pascal crea e genera il nuovo Mattia Pascal-Adriano. Tutto questo significa anche la lotta contro il tempo e contro la paura di invecchiare e la lotta con il tempo è sempre la lotta con il padre che è in qualche modo un divoratore, come ci dice il mito di Saturno-Crono. La forma di rivalsa nei confronti del padre è quella di divenire a propria volta padre, in una sorta di *aemulatio* rassicurante. Questo del rapporto con il padre è un tema che appare sotteso alla stessa dialettica del processo creativo; non a caso proprio nella novella *Colloqui coi personaggi* Pirandello dice:

> Eh! perché la vita, figlio, tu lo sai, noi la diamo ai figli perché la vivano loro e ci contentiamo se qualche cosa ancora di riflesso ne venga a noi; ma non ci sembra più nostra; la nostra, per noi, dentro, resta sempre quella che non demmo ma che ci fu data, a nostra volta; quella che, per quanto nel tempo s'allunghi, serba dentro pur sempre il primo sapore d'infanzia...

E ancora:

> ti sento parlare, parlare veramente le parole tue, perché sei qui davanti a me una realtà vera, viva e spirante; ma che sono io, che sono più io, ora, per te? Nulla. Tu sei e sarai per sempre la Mamma mia; ma io? io, figlio, fui e non sono più, non sarò più...[48]

L'immagine di guardare con gli occhi dei genitori perduti rimanda al motivo dell'incorporazione, legato nel mito greco al rapporto padre-figlio così come è delineato nella vicenda di Crono-Saturno; che è un mito fondato sull'antitesi e il paradosso che derivano dal fatto che Crono, per affermare il proprio potere e quindi la propria identità, deve fermare il tempo in quanto deve impedire la crescita dei figli ingoiandoli, negando non solo la sua paternità e quindi il suo atto creativo, ma anche se stesso; del resto nel *Genesi* il motivo della creazione è legato al tempo perché l'atto di creazione istituisce il tempo (*Gen.* I, 5).

Il figlio dà l'illusione dell'eternità in quanto perpetuatore del padre; incarna in questo modo la primaria funzione del sosia, che è quella di un'assicurazione contro la morte; nello stesso tempo, erodendo gli spazi e il tempo del genitore, ridimensiona l'onnipotenza del padre creatore: la smania comune a tutti i bambini di crescere in fretta è il segno di una lotta

---

[48] *Colloqui coi personaggi*, in *Novelle per un anno*, cit., II, p. 1204 e pp. 1208-9.

contro il tempo e insieme contro il padre per diventare come lui e prenderne il posto. Il figlio vive una continua ansia di possesso e il padre l'angoscia di una perdita progressiva. È quello che Pirandello intuisce nei passi supracitati quando afferma che la vita che ci appartiene veramente è quella del periodo filiale. Del resto il mito del sosia ha degli esiti in questo senso significativi nelle credenze popolari, come quella secondo la quale se si incontrano due sosia muore il più giovane; questa credenza è molto probabilmente una proiezione dell'angoscia filiale nei confronti del padre-Saturno; e che il temperamento melanconico sia anche definito saturnino è un ulteriore elemento che ci conferma nella convinzione che la melanconia sia connessa con la perdita e l'angoscia della morte e con la disperata affermazione dell'identità che, non a caso, nel bambino si esprime attraverso operazioni narcisistiche e egocentriche.

Una delle possibili spiegazioni del nome Adriano Meis si collega alla problematica dell'identità, come indica il cognome Meis da cui è stato espunto il De a sottolineare il senso di appartenenza e di proprietà.

E sempre ne *Il fu Mattia Pascal* va sottolineato il valore simbolico dell'occhio strabico, a indicare la visione divergente; in questa opera vengono esposti i principi della lanterninosofia che rappresenta il superamento del fato tragico nella direzione dell'affermazione di un destino melanconico che si fonda sulla convinzione che il Fato e Dio non esistono all'infuori di noi, ma sono proiezioni della nostra lanterna, sono la nostra stessa ombra. La melanconia deriva da questa consapevolezza che il lume della ragione e il fuoco prometeico sono essi stessi produttori delle nostre angosce. La lanterninosofia rivaluta l'ombra, il doppio, il sosia, l'altro in noi, infine il dio nascosto.

Umorismo e retorica o la retorica dell'umorismo.

L'umorismo si connota come uno scarto rispetto alla norma linguistica e agli stereotipi della scrittura letteraria; l'umorismo deve essere pluristilistico e antiretorico se vuole cogliere il flusso continuo e dinamico della vita che può solo essere espresso dalla trasgressione linguistica e dalla mescolanza stilistica[49]:

> Il movimento è nella lingua viva e nella forma che si crea. E l'umorismo che non può farne a meno, lo troveremo nelle espressioni dialettali, nella poesia macaronica e negli scrittori ribelli alla retorica[50].

---

[49] Cfr. M.A. GRIGNANI, *Retoriche pirandelliane*, Napoli, 1993.

[50] *L'umorismo*, cit., p. 44.

In particolare Pirandello adopera una retorica di tipo oratorio e giudiziario adatta alla puntigliosità e sottigliezza della sua riflessione e dell'argomentare che gli è peculiare non solo, come ha notato Barilli[51], per convincere il lettore, ma anche per coinvolgerlo sino all'autoidentificazione, in modo da poter attingere finalmente a una visione altra che prescinda dagli schemi di comodo e dagli automatismi di giudizio. Il lettore deve identificarsi, come lo scrittore, nella figura di un giudice che analizza e scompone i dati fino ad arrivare attraverso la percezione del contrario al sentimento del contrario:

> ... ma gli si pone innanzi, da giudice; lo analizza, spassionandosene; ne scompone l'immagine; da questa analisi però, da questa scomposizione, un altro sentimento sorge o spira: quello che potrebbe chiamarsi, e che io difatti chiamo il sentimento del contrario[52].

E non a caso questo atteggiamento da giudice caratterizza, per Pirandello, anche la scrittura di Cervantes, uno dei primi poeti umoristi:

> Spassionandosi di questo sentimento e ponendovisi contro, da giudice, nella oscura carcere della Mancha, ed analizzando con amara freddezza, la riflessione aveva già destato nel poeta il sentimento del contrario, e frutto di esso è appunto il Don Quijote: è questo sentimento del contrario oggettivato. Il poeta non ha rappresentato la causa del processo — come il Giusti nella sua poesia, — né ha rappresentato soltanto l'effetto, e però il sentimento del contrario spira attraverso la comicità della rappresentazione; questa comicità è frutto del sentimento del contrario generato nel poeta dalla speciale attività della riflessione sul primo sentimento tenuto nascosto[53].

La tolleranza di Machiavelli, altro scrittore umorista che "comprende e assolve"[54], richiama la figura del giudice; del resto non solo nelle opere teatrali, ma anche nelle novelle il tipico procedimento pirandelliano dell'inchiesta assume la veste dell'istruttoria processuale come, ad esempio, ne *La verità* o in *Chi fu*, fino all'ambientazione in un'aula di tribunale come ne *Il chiodo* o in *Una sfida*. Questa retorica improntata al dibattito giudiziale, le connesse figure dello scrittore-giudice e la relativa metafora processuale trovano la loro origine e una motivazione forte nel rapporto di parallelismo e di coincidenza fra arte umoristica ed epoche di transizione e di crisi:

---

[51] Cfr. R. BARILLI, *Pirandello*, cit., p. 211.
[52] *L'umorismo*, cit., p. 126.
[53] *L'umorismo*, cit., p. 129.
[54] *L'umorismo*, cit., p. 107.

> E allora, guardando alla storia, apprendiamo che esso (il poeta umorista) suol chiudere quasi sempre un periodo di transizione nella letteratura o nella vita, e fiorire però in tempi di molta passione, in tempi di spostamento d'un ideale umano, d'un archetipo morale[55].

L'umorismo è qui inteso come risposta alla caduta di un sistema di valori etici, filosofici e culturali, caratterizzato come riflessione sulla crisi e fondato sulla distruzione delle certezze, dei dogmatismi e delle illusioni; questo umorismo è quello stesso che connota l'opera di Cervantes che attraverso l'esperienze di don Quijote (che poi è lo stesso Cervantes)[56] adombra l'amaro riconoscimento delle illusioni perdute e l'agnizione della crisi.

L'etimo della parola crisi rimanda al greco *krinein*=giudicare, distinguere: ciò che è la qualità peculiare e distintiva dello scrittore umorista il quale, prendendo coscienza della crisi, inquisisce la realtà distruggendo i luoghi comuni e le false certezze. Se volessimo azzardare una connotazione epigrafica degli scrittori rappresentativi del periodo, potremmo dire che se Pascoli suggerisce e D'Annunzio esibisce, Pirandello investiga.

Il racconto della melanconia

Esiste tutta una serie di personaggi nelle novelle pirandelliane che presentano i caratteri del melanconico: il capo reclinato, il loro essere curvi, gli occhi fissi e intenti, il pallore, caratteri topici della relativa iconografia di cui il modello più prestigioso è la *Melencholia I* di Dürer, da cui Pirandello ricava spesso il tono cromatico basato sul contrasto fra il bianco e il nero.

Un caso interessante è quello del giudice D'Andrea la cui descrizione richiama gli elementi connotanti la melanconia nella tradizione iconografica quali la magrezza, l'atteggiamento curvo, lo sguardo penetrante, gli occhi piccoli che configurano maniacale concentrazione, il viso bianco, il pallore e i capelli ricci da negro che configurano quel contrasto cromatico bianco-nero che costituisce l'iconizzazione della dialettica degli opposti e del doppio; credo anche che questo *typos* del meridionale melanconico abbia suggestionato Gadda nella descrizione del commissario Ingravallo i cui "bernoccoli metafisici" richiamano la "vasta fronte protuberante" del giudice:

> Con quale inflessione di voce e quale atteggiamento d'occhi e di mani,

---

[55] *Un preteso poeta umorista del secolo XIII*, in *Saggi, poesie e scritti varii*, cit., p. 251.
[56] *L'umorismo, cit., p. 95.*

> curvandosi come chi regge rassegnatamente su le spalle un peso insopportabile, il magro giudice D'Andrea soleva ripetere. "Ah figlio caro!"... donde al suo smunto sparuto viso di *bianco* eran potuti venire quei capelli crespi da *nero*; e se fosse consapevole di quei misteriosi infiniti travagli di secoli, che su la vasta fronte protuberante gli avevano accumulato tutto quel groviglio di rughe e tolto quasi la vista ai piccoli occhi plumbei, e scontorto tutta la magra persona, misera personcina[57].

Questo giudice pensatore che investiga, immagina, pensa a scapito della salute istituendo "rapporti ideali di figure geometriche, triangoli, quadrati" ricorda il sistema di figure geometriche, proprio il quadrato e il triangolo, che compare nella *Melencholia I*:

> Passava quasi tutte le notti alla finestra a spazzolarsi una mano a quei duri gremiti suoi capelli da negro, con gli occhi alle stelle, placide e chiare le une come polle di luce, guizzanti e pungenti le altre; e metteva le più vive in rapporti ideali di figure geometriche, di triangoli e di quadrati, e, socchiudendo le palpebre dietro le lenti, pigliava tra i peli delle ciglia la luce d'una di quelle stelle, e tra l'occhio e la stella stabiliva il legame d'un sottilissimo filo luminoso, e vi avviava l'anima a passeggiare come un ragnetto smarrito. Il pensare così di notte non conferisce molto alla salute[58].

La figura del giudice D'Andrea viene riproposta da Pirandello in *Uno nessuno centomila*, l'ultimo dei romanzi, quasi a sugellare questa costante del sistema del pensiero e della scrittura pirandelliani.

Mi sembra importante sottolineare che la talpa e il cane, ai quali viene assimilato il giudice, sono animali simbolo dell'iconologia della melanconia; per di più la talpa, come simbolo della penetrazione della materia, rientra nell'immaginario alchemico insieme con il pipistrello, altro elemento tipico della iconologia della melanconia; ciò che esprime la compresenza dei contrari in quanto i due animali, pur ambedue ciechi, rappresentano la capacità di investigare l'uno nella terra e l'altro nel cielo.

Uno dei connotatori della melanconia è la solitudine; nell'iconologia relativa la figura della melanconia campeggia solitaria e, non a caso, una sezione delle novelle pirandelliane è intitolata *L'uomo solo* e nella letteratura melanconia e solitudine sono coniugate comunemente, ad esempio in Petrarca e Tasso sulla base della suggestione del mito greco di Bellerofonte.

Altro elemento cardine, come abbiamo visto, della melanconia è il desiderio, che si caratterizza in Pirandello come molla vitale che spinge i per-

---

[57] *La patente* in *Novelle per un anno*, cit., p. 512.

[58] *La patente* in *Novelle per un anno*, cit., p. 512.

sonaggi claustrati all'uscita; è questo il sentimento e la disposizione psicologica che caratterizzano le più riuscite figure femminili quali Adriana, protagonista della novella *Il viaggio* la quale afferma e ritrova la sua interiore vitalità quando, grazie alla malattia, esce dal rapporto claustrofobico matrimoniale e riesce tragicamente ad affermare la propria identità e vitalità in coincidenza con la morte fisica.

Il motivo del desiderio e il tema dell'uscita sono fra loro strettamente connessi e si esprimono spesso nelle varie forme dell'uscita dai cimiteri, dalla casa, dalla pazzia. La novella *Ciàula scopre la luna* è come una metafora della nascita fisica e culturale:

> Cosa strana; della tenebra fangosa delle profonde caverne, ove dietro ogni svolta stava in agguato la morte, Ciàula non aveva paura; né paura delle ombre mostruose, che qualche lanterna suscitava a sbalzi lungo le gallerie, né del subito guizzo di qualche riflesso rossastro qua e là in una pozza, in uno stagno d'acqua sulfurea: sapeva sempre dov'era; toccava con la mano in cerca di sostegno le viscere della montagna; e ci stava cieco e sicuro come dentro il suo alvo materno. Aveva paura, invece, del buio vano della notte[59].

L'uscita di Ciàula dalla miniera simboleggia il travagliato percorso dall'esperienza empirica (Ciàula tocca con la mano le viscere della montagna) alla riflessione; una volta superata la paura ("aveva paura invece del buio vano della notte") si può arrivare alla contemplazione e quindi alla coscienza di sé e delle cose. Il processo di uscita-conoscenza simboleggiato in questa novella adombra lo stato estatico e contemplativo che presuppone la scrittura. L'ambientazione notturna simboleggia la disposizione melanconica e umoristica che presiede alla creazione letteraria e che procede non per concatenazione causa-effetto secondo la logica aristotelica (e la differenza fra Ciàula e Rosso Malpelo in questo senso è significativa), ma per contemplazione, per salti e per associazioni[60]; c'è insomma la negazione della progressività e dell'ordine razionale aristotelico propri del naturalismo e, invece, l'attenta considerazione dei singoli fenomeni e casualità[61]. Entro questa ottica si spiega la *Mischung* stilistica e la strutturazione delle novelle che appare libera e priva di quell'ordine interno che era nel *Decameron*. Se è certo che il titolo *Novelle per un anno* richiama il ciclo dell'anno (le novelle dovevano essere 365, come i *Rerum vulgarium fragmen-*

---

[59] *Ciàula scopre la luna* in *Novelle per un anno*, cit., p. 1275.

[60] Cfr. PETRONIO, *Restauri letterari*, cit., pp. 184-85.

[61] Come ha giustamente notato DE CASTRIS, Pirandello sostituisce al fato naturalistico il caso (*Storia di Pirandello*, cit., p. 42).

ta in cui, appunto, la misura dell'anno corrisponde all'esperienza di una vita) la ciclicità del tempo, dato che l'alternarsi delle stagioni simboleggia le fasi dell'esistenza dalla nascita alla morte e quindi, è altrettanto certo che Pirandello caratterizza, però, in senso asistematico questa metafora, negando un ordine evolutivo alla raccolta, che deve riflettere la frammentarietà della realtà e della vita. La misura di questa disarmonia è sottolineata dal titolo dell'ultima sezione, *Una giornata*, che vuole in modo criptico significare come le novelle per un anno si risolvano in una giornata, in una qualsiasi giornata deprivata e spogliata di qualsiasi ritualità, proprio a richiamare l'episodicità di contro alla ciclicità dell'eterno ritorno; ed è significativo che Pirandello affermi come le novelle siano totalmente sganciate dalle stagioni: la rottura del tempo lineare è anche il rifiuto della logica del razionalismo, l'esaltazione della comprensione-intuizione contro l'illusoria metodicità della logica. Tutto questo trova un corrispettivo nell'atteggiamento dello scrittore che privilegia l'intreccio, cioè i nessi interni, rispetto alla *fabula*, con i suoi elementi esterni e spazio-temporali: destrutturazione dell'opera e destrutturazione del tempo sono sinonimi.

Non a caso parecchie delle novelle hanno una dominanza metalinguistica. Ne *La morte addosso* il protagonista che si attacca alla vita degli altri, vivendola nell'immaginazione, ricorda lo stesso Pirandello che vive la vita degli altri scrivendola:

> — Le serve? Scusi ... che cosa?
> — Attaccarmi così, dico con l'immaginazione... attaccarmi alla vita, come un rampicante attorno alle sbarre di una cancellata. Ah, non lasciarla mai posare un momento, l'immaginazione... aderire, aderire con essa, continuamente, alla vita degli altri... ma non della gente che conosco. No no. A quella non potrei! Ne provo un fastidio, se sapesse... una nausea... Alla vita degli estranei, intorno ai quali la mia immaginazione può lavorare liberamente, ma non a capriccio, anzi tenendo conto delle minime apparenze scoperte in questo o in quello. e sapesse quanto e come lavora! Fino a questo riesco ad addentrarmi! Vedo la casa di questo e di quello, ci vivo, ci respiro, fino ad avvertire... sa quel particolare alito che cova in ogni casa? Nella mia... ma nella nostra, noi, non l'avvertiamo più perché è l'alito stesso della nostra vita, mi spiego? Eh, vedo che lei dice di sì...[62].

Ne *Il soffio* il protagonista dispensa la morte congiungendo il pollice e l'indice della mano che, a ben considerare, sono le due dita con cui si tiene

---

[62] *La morte addosso* in *Novelle per un anno*, cit., pp. 946-47.

la penna. Ne *Il chiodo* il ragazzo che uccide con un chiodo perché se lo è trovato in mano è in un certo senso lo scrittore che deve funzionalizzare gli elementi che compaiono nel racconto, come prescrivevano i formalisti russi.

Ma è la storia stessa di Mattia Pascal-Adriano Meis a essere la storia di Pirandello scrittore[63]; Mattia Pascal è il custode della memoria rappresentata dai libri che però non riflettono un sistema ordinato, ma il disordine della vita e la coesistenza dei contrari: infatti la biblioteca è definita "una Babilonia di libri" in cui convivono i testi più disparati e antitetici, "il trattato licenzioso e la biografia sacra"[64]; lo stesso luogo dove è allocata la biblioteca sembra essere sede dell'antinomia, trattandosi di una chiesa sconsacrata. Il protagonista sottolinea il profondo disprezzo per qualsiasi tipo di libro e il fatto che riesce a scrivere solo in virtù della stranezza del proprio caso[65] e non traendo ispirazione dai libri. Il rifiuto della tradizione letteraria e l'affermazione di una presa di posizione antiretorica e antiaccademica è affermata programmaticamente nel *Saggio sull'umorismo* che, non a caso, è dedicato a Mattia Pascal bibliotecario e nel quale rifluiscono interi passi del romanzo. Altrettanto significativo è il parallelismo fra le dimissioni dalla vita del claustrato bibliotecario e la sconfessione pirandelliana del genere romanzo[66], che si connette alla problematica del tempo, per cui Mattia Pascal ritorna alla fine del suo viaggio nella biblioteca che è atemporale[67], in un ritorno al caos; mentre nell'epos classico il ritorno restaura l'ordine infranto (Ulisse ristabilisce l'ordine e la legge a Itaca, Enea restaura la distruzione di Troia etc), nel romanzo il ritorno non provoca il risanamento di una situazione e si rientra nel tempo del desiderio, che è il tempo soggettivo di contro a quello storico e sociale, che contraddistingue invece l'epos classico.

Tempo del desiderio contro tempo della storia e lo scrittore della crisi sceglie (crisi da krinein=giudicare, scegliere) il desiderio, il *ludus* scrittorio che scopre la trama dei desideri, delle pulsioni e delle virtualità nella ricerca di un'oltranza. È stata sottolineata[68] la valenza simbolica del gioco

---

[63] Come ha notato DE CASTRIS (*Storia di Pirandello*, cit., p. 77) il rinchiudersi di Mattia Pascal al rientro nel paese nella sua vita precedente corrisponde al silenzio di Pirandello che per due anni non scrive novelle.

[64] *Il fu Mattia Pascal*, in Tutti i romanzi a cura di G. MACCHIA, con la collaborazione di M. COSTANZO, Milano, 1990, VIII ed., pp. 321-22.

[65] *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 320.

[66] Cfr. G. MAZZACURATI, *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, 1987, p. 214.

[67] Cfr. G. MAZZACURATI, *Pirandello nel romanzo europeo*, cit., p. 192.

[68] F. GIOVIALE, *La poetica narrativa di Pirandello. Tipologia e aspetti del romanzo*, Bologna, 1984, p. 193.

d'azzardo e della figura del giocatore, che mima nella finzione del gioco la situazione di crisi e la soglia da varcare. Ciò che non è stato notato è che il lessema **soglia** presuppone il viaggio (da solea=suola di scarpa) e insieme la fuga, (da soleum=suolo), per cui oltrepassare la soglia significa intraprendere un viaggio, un tragitto di esilio dalla vita di tutti i giorni che consente una visione altra, che esula da un preordinato sistema di valori socialmente accettati e convenzionali, affermazione di un punto di vista divergente, simboleggiato nell'occhio strabico di Mattia Pascal che tende a guardare altrove[69].

Mattia Pascal è, dunque, un melanconico, un bibliotecario mangiato dalla noia[70], fuggito dalla casa-prigione[71], spinto dalla solitudine a leggere libri "disordinatamente" (notare il rifiuto della sistematicità per cui Mattia Pascal legge sì libri di filosofia, ma non secondo un ordine sistematico)[72]: Mattia Pascal sceglie luoghi solitari secondo la tipologia del melanconi-co[73]. Adriano Meis è pieno di "noia smaniosa"[74], che è l'atteggiamento che connota il rapporto fra il protagonista con la natura e con la "città quasi spettrale e profondamente malinconica nella silenziosa immota solennità"[75]. La noia ne *Il fu Mattia Pascal* è in rapporto sia al desiderio, sia alla solitudine.

Se la storia di Mattia Pascal significa che la vita intesa come vera realizzazione di sé è impossibile e che l'unica verità della vita è il desiderio — e infatti tutti i personaggi pirandelliani sono caratterizzati dal desiderio nelle sue varie forme —[76] e che quindi la vita non consiste tanto nel raggiungimento di un obiettivo o di una forma, quanto nella continua tensione del desiderio, allora la storia di Mattia Pascal è la storia della disposizione melanconica intesa come desiderio e tensione alla realizzazione dell'identità in un drammatico coesistere di sentimento di perdita e di affermazione narcisistica.

Spia di tutto questo è il criptico e complesso gioco onomastico[77]: la nascita di Adriano Meis avviene stimolata dalla discussione fra due persone sull'identità di una statua, il nome Pascal allude alla Pasqua e quindi alla

---

[69] Su questo si veda E. FERRARIO, *L'occhio di Mattia Pascal. Poetica e estetica in Pirandello*, Roma, 1978.

[70] *Il fu Mattia Pascal* cit., p. 367.

[71] *Il fu Mattia Pascal*, cit. p. 367.

[72] *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 368.

[73] *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 368.

[74] *Il fu Mattia Pasca*, cit., p. 447.

[75] *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 447.

[76] Cfr. G. QUERCI, *Pirandello: l'inconsistenza dell'oggettività*, Bari, 1992, p. 54.

[77] Cfr. F. ANGELINI, *Il punto su: Pirandello*, cit., p. 47.

nascita-resurrezione (tanto che Mattia Pascal, alla fine dell'episodio, dice "mi hanno battezzato") e anche il nome Adriano allude al tema cristologico, tanto più che il nome Berenice viene collegato da uno degli interlocutori a *vera icon* cioè vera immagine a evocare la sacra sindone e simbolicamente la ricerca di una vera identità al di là di quella codificata dall'anagrafe e socialmente riconosciuta. L'esclusione del De rispetto alla suggestione iniziale, che è il cognome De Meis, rivela l'enfasi sulla possessività: la coincidenza di un cognome che deriva da un possessivo indica la spasmodica volontà di riappropriazione della più vera identità.

La ricerca dell'identità, d'altronde, è alla base della lanterninosofia che costituisce il punto cardine anche della poetica pirandelliana tanto che essa, esposta ne *Il fu Mattia Pascal*, riecheggia nel saggio sull'umorismo:

> "A noi uomini, invece, nascendo, è toccato un triste privilegio: quello di *sentirci* vivere, con la bella illusione che ne risulta: di prendere cioè come una realtà fuori di noi questo nostro interno sentimento della vita, mutabile e vario... E questo sentimento della vita per il signor Anselmo era appunto come un lanternino che ciascuno di noi porta in sé acceso; un lanternino che ci fa vedere sperduti sulla terra, e ci fa vedere il bene e il male; un lanternino che proietta tutt'intorno a noi un cerchio più o meno ampio di luce, al di là dal quale è l'ombra nera, l'ombra paurosa che non esisterebbe, se il lanternino non fosse acceso in noi..."[78].

L'espressione della melanconia

Pirandello comunica il sentimento della melanconia sia attraverso la descrizione fisica e fisiognomica dei personaggi, sia attraverso le descrizioni paesaggistiche che non sono mai pezzi lirici irrelati, ma casse di risonanza delle sensazioni e degli stati d'animo dei personaggi; d'altronde Pirandello era fortemente contrario al descrittivismo maniacalmente e ottusamente attento ai particolari e non ai sensi interni e riposti (ad esempio, in *Guardando una stampa* è evidente la polemica antinaturalista). Ci sono immagini e situazioni chiave che attivano la riflessione interiore dei personaggi, i quali dall'osservazione di un particolare traggono ispirazione per riflettere su se stessi e sul senso della vita: la descrizione, infatti, fine a se stessa è una forma senza vita; esemplare in questo senso il pittore Nane Papa[79], singolarmente simile a Pirandello, il cui *modus pingendi* comunica

---

[78] *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 408. La lanterninosofia ha un suo analogo nella fiaccola di Prometeo (*L'umorismo*, cit., pp. 158-59).

[79] Si veda la polemica contro la pittura di maniera:

vita interiore ai quadri in quanto nasce da un'immedesimazione nella materia trattata:

> Tutta la sua vita, tutto ciò che di vivo è in lui egli lo mette, lo dà, lo spende per il gusto di far carnosa una foglia, facendosi egli stesso pasta carnosa, fibre e vene di quella foglia; rigido e nudo un sasso, che si senta e viva sasso sulla tela; e questo solo gl'importa[80].

Il paesaggio è, in questo senso, un grande tema mito come lo definisce giustamente Terracini[81]; l'osservazione della natura e del paesaggio avviene spesso nella solitudine e nella contemplazione, che sono anche le marche connotative della melanconia:

> Me ne stavo una sera sul poggio a contemplare il magnifico spettacolo dell'ampia vallata sotto la luna.
>
> Mia moglie s'era già messa a letto.
>
> Lei mi vede così grasso e forse non mi suppone capace di commuovermi a uno spettacolo di natura. Ma creda che ho un'anima piuttosto mingherlina. Un'animuccia coi capelli biondi ho, e col visino dolce dolce, diafano e affilato e gli occhi color di cielo. Un'animuccia insomma che pare un'inglesina, quando, nel silenzio, nella solitudine, s'affaccia alle finestre di questi miei occhiacci di bue, e s'intenerisce alla vista della luna e allo scampanellio che fanno i grilli sparsi per la campagna[82].

"Ora bisogna sapere che a me non è mai bastato rappresentare una figura d'uomo o di donna, per quanto speciale e caratteristica, per il solo gusto di rappresentarla; narrare una particolare vicenda, gaja o triste, per il solo gusto di narrarla; descrivere un paesaggio per il gusto di descriverlo.

Ci sono certi scrittori (e non pochi) che hanno questo gusto, e, paghi, non cercano altro. Sono scrittori di natura più propriamente storica.

Ma ve ne sono altri che, oltre questo gusto, sentono un più profondo bisogno spirituale, per cui non ammettono figure, vicende, paesaggi che non s'imbevano, per così dire, d'un particolar senso della vita, e non acquistino con esso, un valore universale. Sono scrittori di natura propriamente filosofica.

Io ho la disgrazia d'appartenere a questi ultimi". (*Sei personaggi in cerca d'autore, Maschere nude*, vol. I, Milano, 1975, p. 369). Pirandello, nella prefazione ai *Sei personaggi*, contrappone gli scrittori di natura storica a quelli di natura filosofica, gli uni attenti ai particolari, gli altri al senso della vita; Pirandello parla in termini negativi della riproduttività delle descrizioni degli scrittori veristi e naturalisti.

[80] *Candelora*, in *Novelle per un anno*, cit., II, p. 601.

[81] *Le novelle per un anno di Luigi Pirandello* in *Analisi stilistica. Teoria, storia, problemi*, Milano, 1975, p. 310.

[82] *Acqua amara*, in *Novelle per un anno*, cit., I, p. 281.

Se prendiamo la novella *Scialle nero*, possiamo osservarla complessa orchestrazione del motivo dela melanconia, i cui diversi aspetti sono incarnati in ognuno dei personaggi della novella; melanconia che, vista nelle sue diverse sfumature, viene così sottratta da Pirandelo alla monodimensionalità del *typos* del *megalopsichos* classico e romantico.

I due personaggi, il fratello della protagonista e l'amico ai quali Eleonora ha fatto da madre, rappresentano la tristezza del *micropsichos*, cioè la faccia degradata, banale e mortuaria della melanconia e sono infatti caratterizzati dallo "squallore dei volti" indice di quella "tristezza taciturna" che per essere incomunicante è anche priva di qualsiasi vitalità e prospettiva, iconizzata nell'andatura "a testa bassa" dei due. In questi due personaggi Pirandello ha affrontato il motivo del doppio e, in modo sottinteso e non espresso, ci suggerisce che il rapporto fra i due è di fatto un rapporto di gemellarità, sottolineando il fatto che "parevano fratelli" e enfatizzando il motivo dell'identità fisica (essi sono "della stessa età e corporatura"); una gemellarità che produce un reciproco schiacciamento, un opaco riflettersi dell'uno nell'altro, che relega i due allo stato dell'elementarità animale ("andavano a testa bassa come due cavalli stanchi") e della fiacchezza interiore: tant'è che il loro rapporto non è fondato sulla parola, ma sulla comunicazione tattile ("l'uno aggiusta all'altro gli occhiali il bottone...").

Gerlando è l'altro versante della melanconia ottusa, caratterizzata dal desiderio del possesso. C'è un momento significativo della novella in cui Gerlando si addormenta contemplando il paesaggio; questa contemplazione produce il sonno e non instaura un circuito comunicativo con la natura e l'interiorità, ma solo la sorda soddisfazione che deriva dalla proprietà della terra: ed è la differenza fra la melanconia che deriva dal desiderio di possesso materiale e quella che deriva dalla autocoscienza e dal sogno.

Di questo secondo tipo di melanconia densa di vitalità intellettuale e spirituale è, invece, portatrice la figura femminile, mentre i personaggi maschili appaiono cristallizzati in una melanconia animale e istintiva. Del resto la vicenda di Eleonora prende le mosse dall'insensibilità dei due uomini che essa aveva allevato "come figli"; proprio questa loro insensibilità la porta a tentare di realizzare la sua maternità frustrata e irrisolta nel rapporto con Gerlando, dal quale si sente ammirata e che rimane incantato a sentirla suonare.. Ma quando il matrimonio innesca una serie di reazioni a catena determinate dalle più ovvie e viete ragioni di carattere economico e sociale, allora ad Eleonora non resta che sconfiggere la morte spirituale, a cui la si vorrebbe condannare, con la morte fisica.

Abbiamo visto che in questa novella la contemplazione del paesaggio e della natura sottolinea i comportamenti e la caratura psicologica, intellet-

tuale e sentimentale dei personaggi: il descrittivismo e il connesso lirismo pertengono a una sfera espressiva che non è quella verista o naturalista, ma quella che è dell'ultimo Verga e del decadentismo. Ho avuto modo altrove[83] di ipotizzare a proposito del *Mastro don Gesualdo* una convergenza oggettiva, se non una dipendenza, fra certa lingua del *Mastro* e quella di Pascoli. Pirandello nei momenti descrittivi, così importanti come abbiamo visto per la connotazione dei suoi personaggi, usa un lessico e modi stilistici pascoliani come l'uso dei frequentativi o alcuni modi fonosimbolici quali il **chiù** dell'assiuolo, il canto dei grilli o un aggettivo come **tremulo**, sulla cui sonorità e sulla cui espansione fonetica Pascoli ampiamente giuoca.

Anche Pirandello, come Verga nel *Mastro*, miscela reminiscenze leopardiane e pascoliane sia a livello tematico, come il tema dell'indifferenza cosmica e lunare (cfr *Ciàula*), sia a livello lessicale come ne *La cattura*[84]:

> Ed ecco perché lui se ne stava tutto il giorno in campagna. Solo, tra gli alberi e con la distesa sterminata del mare sotto gli occhi, come da un'infinita lontananza, nel fruscio lungo e lieve di quegli alberi, nel borboglìo cupo e lento di quel mare s'era abituato a sentire la vanità di tutto il tedio angoscioso della vita[85].

Il lessema "altura" ricorda "l'altissima quiete" de *La vita solitaria* e la "vanità del tutto" la leopardiana "infinita vanità del tutto"[86].

C'è anche da sottolineare che Pirandello apprezzava la sublimità e la dolce melanconia della poesia pascoliana della famiglia, nella quale egli in qualche modo si riconosceva, dal momento che tante delle novelle pirandelliane si svolgono all'interno del nucleo familiare, luogo dell'inquietante compresenza dei contrari, dei vivi e dei morti, dei vecchi e dei giovani, del passato e del futuro. La famiglia è anche una delle lenti con cui Pirandello

---

[83] Cfr. R. MERCURI, *Prospettive intertestuali nel Mastro don Gesualdo* in Il Centenario del "Mastro don Gesualdo", Atti del congresso Internazionale di Studi, Catania, 15-18 Marzo 1989, Catania, 1991, pp. 223-34.

[84] Di assoluta importanza in tutto questo la mediazione di Verga; questo riuso di Pascoli non sarebbe stato operato da Pirandello senza il testo del *Mastro*, in cui acquistano rilievo stilistico e tematico gli elementi sopra evidenziati.

[85] *La cattura*, in *Novelle per un anno*, cit., II, p. 282.

[86] Ecco: sdrajato lì su l'erba, con le mani intrecciate dietro la nuca, guardare nel cielo azzurro le bianche nuvole abbarbaglianti, gonfie di sole; udire il vento che faceva nei castagni del bosco come un fragor di mare, e nella voce di quel vento e in quel fragore sentire, come da un'infinita lontananza, la vanità d'ogni cosa e il tedio angoscioso della vita". (*Canta l'epistola*, in *Novelle per un anno*, cit., vol. I, p. 446. Cfr. R. SALSANO, *Pirandello novelliere e Leopardi*, Roma, 1980).

guarda la società siciliana, che non è più il luogo verista delle passioni esplicite e dei rapporti economici e sociali, ma il luogo del perturbante e dell'introspezione.

Così anche in Pirandello riscontriamo sia il tema della **casa-nido** (come, ad esempio, in *Nell'albergo è morto un tale*), cui si contrappone l'albergo, collegato al viaggio e allo spaesamento, sia il collegamento **casa-cimitero**, prettamente pascoliano, e riproposto da Pirandello, ad esempio, in *Nell'albergo* e in *Lontano*; la lontananza spaziale, quella della casa, è anche lontananza temporale dall'infanzia, lontananza che si colma drammaticamente solo con la morte e infatti, emblematicamente, il morto in albergo viene trovato nella posizione di un bambino che dorme.

Ancora in sintonia con la visione pascoliana appaiono l'attenzione alle piccole cose della natura, che sono le uniche cose vere:

> Ciascuno si racconcia la maschera come può — la maschera esteriore. Perché dentro poi c'è l'altra, che spesso non s'accorda con quella di fuori. E niente è vero! Vero il mare, sì, vera la montagna; vero il sasso; vero un filo d'erba; ma l'uomo? Sempre mascherato,....[87].

Proprio il motivo del filo d'erba viene ripreso in *Canta l'epistola*: la poetica dell'osservazione dei particolari e delle piccole cose si ricollega in qualche modo alla poetica del fanciullino, che costituisce un modo opposto e alternativo al modo di guardare la realtà degli adulti, che è anche il modo particolare e alternativo dello sguardo poetico e letterario a quello convenzionale e che, per Pirandello, sancisce la superiorità della poetica del decadentismo sulla poetica naturalista.

---

[87] *L'umorismo*, cit., p. 156.

NICOLA MEROLA

L'IDEALE DEL CRITICO. APPUNTI CALABRESI RITROVATI

1. *Didattica*

Il nostro ordinamento riserva ancora allo studio della letteratura, in tutti i tipi di scuola, un ruolo sorprendentemente centrale, sia rispetto a quanto avviene in altri paesi, sia perché un ruolo analogo non viene riconosciuto né alle facoltà di lettere in àmbito universitario, né dall'opinione pubblica a chi insegna materie letterarie. Se accantoniamo per il momento l'ipotesi assai screditata — come ipotesi accademica, non come opportunità e ideale regolativo — di una particolare efficacia formativa di questo genere di studi, umanisticamente disinteressati o «liberali», dobbiamo prendere in considerazione la possibilità che, se un disegno c'è, nella dominante umanistica dei *curricula* scolastici, sia quello di fare, anche solo temporaneamente e con l'approssimazione ludica tipica delle attività scolastiche, di ogni studente proprio un critico letterario. Donde la frequente motivazione delle vocazioni in questo senso, spesso da parte degli stessi interessati, come l'incapacità di applicare a un lavoro diverso le competenze acquisite durante gli studi o anche solo di concepire uno studio meno strettamente connesso a quello già sperimentato.

L'opinione, che non tiene conto del primato assoluto della forza d'inerzia dentro le istituzioni e finisce per conferire alla critica letteraria l'improbabile privilegio di unica lettura corretta, non sarà mai esplicitamente sottoscritta da nessuno. Non per questo è meno strano che i critici letterari non si siano posti per niente il problema della loro utenza scolastica o che altrimenti lo abbiano liquidato come un momento secondario, utilitario e applicativo, ma comunque nettamente subordinato e irrilevante ai fini della loro ricerca. In questo modo è sfuggita loro la constatazione complementare a quella dalla quale siamo partiti, che cioè, se la scuola somministra ai giovani dosi massicce di critica letteraria, anche la critica si volge di fatto alla scuola, della quale anzi ha bisogno, in quanto fuori del sistema di rapporti in essa vigente e a prescindere dalla sua committenza, non ci sarebbe

spazio per tanti discorsi sulla letteratura. Quel ch'è più grave, i critici non hanno approfittato dell'opportunità di una riconsiderazione spregiudicata e metodica del proprio lavoro offerta loro dal pubblico della scuola, nemmeno da quando la crescita tumultuosa della disciplina ne ha reso problematico il controllo o, più verosimilmente, ha posto all'ordine del giorno l'annosa questione corrispondente.

Parliamo di un'opportunità che essi si sarebbero dovuti invece assicurare anche indipendentemente dalle circostanze favorevoli e persino a costo di procurarsela con un artificio retorico, dando la parola alle perplessità che li circondano se non inventandosi del tutto, come un interlocutore di comodo e sulla falsariga della articolata tipologia in cui è disponibile la personificazione teorica del lettore, il personaggio dello studente. Sarebbero così riusciti a interrogarsi più di quanto non abbiamo fatto sulla sorte della vigilanza intellettuale e dell'antidogmatismo dell'atteggiamento critico al quale, fino a prova contraria, la critica deve ispirarsi, ma anche sul nessun conto in cui la critica tiene la sua lunga storia e la sua identità tradizionale, nonostante il cerimoniale deferente e la solidarietà di corporazione. A ripensare a se stessa, a beneficio di un pubblico di principianti, la critica letteraria non può che guadagnare in consapevolezza e ridurre i margini di non detto in cui si annidano gli automatismi indotti e gli equivoci più tenaci e pericolosi, essendo obbligata finalmente a non dare niente per scontato.

Non è la prima volta che, parlando di letteratura, ci mettiamo nei panni di chi comincia a occuparsene. È difficile credere, ce ne rendiamo conto, che non si tratti di un vezzo o di una didattica *captatio benevolentiae*. La decisione di ricominciare da capo, o meglio di comportarci come se ricominciassimo da capo, conserva un sentore di artificio e di provocazione che non può non suscitare reazioni negative, tanto più che non si capisce bene a che debba servire. Poiché il rituale del ricominciamento è stato officiato anche in anni recenti e con successo, verrebbe naturale limitarsi a citare questo precedente. Per correggere l'ambiguità di questa finzione non automaticamente produttiva, e precisarne la portata, i termini stessi che abbiamo adoperato non ci consentono che di accostarla a una delle bestie nere della media cultura letteraria, cioè alla teorizzazione di Pascoli e al suo «fanciullino». Come Pascoli con il suo «fanciullino», il critico non deve mai smettere di dialogare con il principiante assoluto che è in lui e sperare che Dio glielo conservi (o meglio che non gli si incattivisca e non si sostituisca *tout court* al suo tutore, degenerando). Per strano che possa sembrare, la «scienza» della critica affida le sue *chances* conoscitive almeno altrettanto a questo interlocutore ideale che alle opere letterarie e al re-

lativo apparato di informazioni. Questo è del resto quanto avviene normalmente, anche quando non ce ne rendiamo conto. E tuttavia l'idea corrispondente, che, lo ribadiamo, non sarà facilissima da comprendere, risulta addirittura inaccettabile. Forse perché è inaccettabile che la critica viva in una condizione di instabilità perenne e metta in crisi qualsiasi certezza acquisita, senza potere a sua volta essere messa in crisi. Può solo capitare, come ci pare sia avvenuto in questi ultimi anni, che non ci siano più vocazioni (una percezione meno lucida e intensa del «fanciullino» e del suo primato) e che si moltiplichino i ripensamenti e le conversioni, cioè che non ci siano più i critici. Il che vuol dire che, per una volta, a imporci di ricominciare da capo sono insomma le circostanze stesse: il rischio che si creda davvero e ci si rassegni all'idea di una critica in crisi, ma anche il fatto che la critica in crisi è quella che da ultimo e con più energia ci aveva invitato a ricominciare da capo, senza nemmeno sospettare che così ci fosse qualcosa da spartire con il «fanciullino» pascoliano.

Abbiamo cominciato con una banalità e a una banalità ci sforziamo di tornare. Per metodo. Ma attenzione: questo modo di procedere potrebbe essere il trucco sul quale torneremo, un dare per scontato magari proprio ciò che sarebbe più difficile dimostrare e che peserà come un macigno sul proseguimento del discorso e una maniera per contrabbandare qualcosa che nessuno si preoccuperà poi di controllare. Poiché non è possibile esplicitare analiticamente ogni proposizione, bisogna controllare tutte quelle più evidentemente cariche di implicazioni. L'errore si nasconde spesso nel non detto. Solo come ideale — poiché in concreto una pretesa del genere è insostenibile, nella nostra esposizione e in quelle della stessa risma —, sarà allora necessario assumere quello dell'esplicitazione totale. Ecco allora la banalità scandalosa: il professore di letteratura, all'università, come al liceo, dove ci vuole solo più coraggio, nutre l'ambizione di fare il critico, per critico intendendo ovviamente qualcosa di diverso dallo studioso di letteratura. Se il ruolo dell'insegnante è quello del divulgatore, la sua è comunque una specializzazione anomala. In ogni ambito scientifico, la traduzione discorsiva è garanzia di una tenuta più generale, meno dipendente dalla forma contingente in cui l'esperimento si realizza e si esprime. In particolare, l'insegnante di materie letterarie, di lingua, letteratura, filosofia, diritto, lavora in un campo in cui la ricerca stessa si presenta con le stimmate discorsive della divulgazione e lo scopo precipuo della verbalizzazione: *vir bonus dicendi peritus*. Non sembri trascurabile lo sforzo di trovare le parole per dire. Molti equivoci nascono dal rifiuto di riconoscere la dignità intellettuale e il rilievo critico delle operazioni più semplici e delle osservazioni più banali.

Ammettiamo però pure che l'aspirazione più diffusa e legittima degli insegnanti di materie letterarie non sia quella di conferire al proprio lavoro un valore analogo, se non proprio lo stesso, della critica letteraria. Loro non si dichiarerebbero di questo avviso. Ma quanto vale una simile smentita? Se riformuliamo la domanda e ci interroghiamo sulla possibilità che non noi, ma gli altri, la maggioranza degli altri, desiderino appunto una qualificazione professionale del genere, non muta per caso la risposta? o, se non muta la risposta, non si capisce la logica sottesa a quell'affermazione, il metodo che la rende praticabile? In concreto, questa presunta aspirazione si manifesta come il desiderio di capire in che cosa consista la differenza tra la critica letteraria e l'insegnamento scolastico della letteratura, e prima ancora come la decisione di utilizzare il modello della critica letteraria in mancanza di meglio. Per la precisione, la più diretta tangenza è con la storiografia letteraria, che però rientra nel quadro problematico della critica, cioè poi semplicemente del genere letterario e della disciplina scientifica che corrispondono ai discorsi sulla letteratura.

La richiesta può anche essere formulata in un altro modo: poiché c'è il fondato convincimento, per esempio ma certo non solo in base al comune problema della verbalizzazione e soprattutto quando della critica non si riesca a dare una definizione migliore di quella dell'obbligo della riverbalizzazione, che le due attività abbiano molti punti in comune e che siano differenziate semplicemente dalla qualità e dal livello dei rispettivi risultati, basterebbe sapere quale sia la buona critica e come si faccia a distinguerla da quella meno buona, per capire dove debba guardare l'insegnante di materie letterarie.

Se per saperne di più sulla critica d'oggi, secondo il bel gusto per la semplicità che è tornato a farsi sentire, il miglior partito sembra quello di tagliar corto con le grandi costruzioni teoriche e di affidarsi senz'altro alla lezione dei buoni critici, anche per le considerazioni appena addotte, si dovrà tuttavia respingere tale soluzione come impraticabile e intempestiva. Lo studio e l'imitazione dei buoni critici non indicano la strada al principiante, ma presuppongono un paio di cose che non vanno invece date per scontate: una chiara nozione di ciò che rende degno d'interesse un lavoro critico e prima ancora un'idea della critica. Conosciamo troppi infelici che scimmiottano maestri che si sono scelti senza sapere perché e finiscono per riprodurne superstiziosamente i tic e i vezzi, ma non prendono nulla della loro cultura e della loro intelligenza, e dubitiamo fortemente che della critica si possa parlare avendo riguardo solo alla scuola al metodo al maestro che si preferiscono e che, si può giurare, traggono invece la propria ragion d'essere e il fondamento stesso delle loro pretese dal porsi come corona-

mento e realizzazione ottimale delle istanze di tutta la tradizione critica o dell'idea più intuitiva e generica che della critica ci si possa fare dall'esterno.

Dall'esterno, che vuol dire poi dal punto di vista di chi non sta al gioco delle allusioni, ma piuttosto le legge e ne pretende lo scioglimento come implicazioni, il critico è un esperto di letteratura che si sforza di dire veridicamente l'essenziale intorno alle opere e agli autori dei quali si occupa. Ovviamente l'essenziale può variare a seconda degli interessi del critico, il quale però a questo livello elementare e nella realtà non abusa delle sue prerogative e perciò si intende facilmente con colleghi e lettori. Se si comporta diversamente, è per una malintesa fedeltà al metodo o al credo teorico abbracciato, che non deve invece essere invocato invano, visto che metodi e teorie, ovvero qualsiasi affermazione generale si possa fare riguardo alla letteratura e alla critica, compreso questo nostro discorso, debbono certo valere anche per la ordinaria amministrazione, ma divengono veramente produttivi e adempiono all'ufficio loro, giustificando la propria esistenza, solo quando sono chiamati a dar conto delle più incomprensibili audacie dell'invenzione letteraria.

Anche il critico è un lettore, che non si distingue dagli altri lettori perché legge in un modo diverso, quanto piuttosto perché a sua volta scrive. È da questo suo obbligo di verbalizzazione, cioè dal suo affiancare un testo a un altro, che nasce il suo destino di interprete. Qualsiasi cosa scriva, poiché non può riscrivere ciò che trova già scritto, il testo da lui prodotto si pone di fronte a quello che lo ha originato come una parafrasi. Al punto che persino il commento più oggettivo e distaccato sembra appena la sostituzione del discorso indiretto al discorso diretto della parafrasi.

Con l'interpretazione, non solo divengono necessarie le giustificazioni fornite dai metodi e dalle teorie, poiché non ci sarebbe necessità di parlare al posto di un testo che parla per conto suo e in ogni caso non si potrebbe raggiungere la potenza simbolica attribuita ai testi, ma emerge utilmente in primo piano la stretta analogia che lega all'attività del critico letterario quella di molte figure consimili.

Trattandosi dell'offerta di un aiuto al lettore, tutto lascia pensare che si dovrebbe essere in grado di distinguere da soli, sulla base del servizio che ci viene reso, più o meno soddisfacente. Ma un assenso almeno apparentemente immotivato, o le motivazioni del quale non giungono al livello della coscienza o comunque non si lasciano esprimere, né verbalizzare, né tantomeno argomentare, riapre la questione, incrinando l'eventuale certezza del gradimento personale. L'esperienza insegna che anche il gradimento è soggetto a forti oscillazioni. A quale partito rivolgersi allora, tenendo però

sempre presente che la fallibilità del proprio giudizio non formalizzato e le oscillazioni appena ricordate non inficiano necessariamente lo strumento del giudizio personale, ma semmai ci stimolano a cercare soluzioni migliori, più regolarmente affidabili? Perché d'altronde fidarsi di qualcuno e accogliere i suoi suggerimenti, a rischio, nel caso che costui abbia poi ragione, di imparare una formula che in quanto tale non può essere in grado di funzionare altrettanto bene sulla molteplicità degli oggetti letterari? La prima cosa da imparare è che non c'è niente da imparare, se non la sollecitazione a servirsi di abilità già acquisite, per poterle perfezionare, raffinare, rendere sempre più efficaci.

La difficoltà maggiore consiste nell'incertezza che permane tra gli stessi specialisti interessati, che o non sanno o comunque non sanno dimostrare in manierea inconfutabile quale tipo di critica e perché debba essere preferita. Forse nemmeno potrebbero, e, se potessero, non avrebbe valore la loro dimostrazione, non sarebbe pertinente, in quanto si risolverebbe in un attentato alla pura congetturalità che, in mancanza di meglio, costituisce l'unica garanzia della potenziale universalità della letteratura e dei discorsi che si fanno su di essa. In forza anche di quest'ultima consapevolezza, non resta allora che astrarre dalle reali esperienze, puntando su una idea della critica che ci viene imposta dalle cose, cioè dalla letteratura, o meglio dall'ipotesi capace di dar conto nel modo migliore della specificità e dell'importanza delle opere letterarie. A questa dobbiamo lavorare, e si tratterà di un lavoro teorico, della necessità di un lavoro teorico in dipendenza da un risvolto inevitabilmente teorico, a partire da aspetti pacifici, ovvi per l'appunto, e da requisiti essenziali, senza i quali non ci sembrerebbe di occuparci di letteratura o il gioco comunque non varrebbe la candela. Anziché domandarci insomma che cosa realmente i critici facciano e siano, preoccupiamoci piuttosto di come dovrebbero essere. Non commetteremo un arbitrio. Basterà tener conto più di quanto normalmente non accada della rete di implicazioni nella quale ogni critico accetta di farsi prendere nel momento stesso in cui comincia a esercitare il proprio ufficio: cioè puntare sui prezzi che il critico deve pagare inevitabilmente, lo sappia e lo voglia o meno.

In quanto abbiamo appena detto si delineano già numerose implicazioni. Forse l'imperativo dell'esplicitezza si giustificherebbe ulteriormente se per ipotesi noi fossimo autorizzati a lavorare soltanto sulle implicazioni, cioè sui vincoli ai quali volontariamente sottostiamo per mantenere l'ambito dei nostri interessi sotto il controllo della razionalità senza ridurre il nostro interesse medesimo. Si dà il caso che, per quanto ne sappiamo, l'interesse rappresenti una componente fondamentale nella logica della scoperta scientifica.

2. *Detection*

Assecondando per l'appunto i nostri interessi, troviamo in noi stessi una certa idea del critico letterario. Per quanto fin troppo limitate alla letteratura, ma come a un privilegiato terreno di osservazione più che come a un ambito di competenze specialistiche, le nostre osservazioni dovrebbero servire anche gli insegnanti di discipline sorelle.

Da che cosa può meglio essere esemplificato il lavoro del critico dal punto di vista dei suoi risultati, di ciò che tutti possiamo vedere e di cui siamo comunque a conoscenza? Il proprio dell'intellettuale di formazione letteraria sul quale ci preme di richiamare l'attenzione, e che non ci impone prese di posizione che non ci sentiremmo di sottoscrivere, almeno per ora, è costituito dall'incredulità e dall'esagerazione: il critico non si accontenta delle apparenze, di ciò che l'opera rappresenta per i più, o per chi lo ha preceduto, e, forse proprio per questo motivo, persegue un discorso sulla letteratura tendenzialmente «meraviglioso», condotto all'insegna della meraviglia, della rivelazione, del colpo di scena, ovvero tale che al lettore possa sembrare troppo audace o esagerato. Ma già a una sorta di ricusazione del testo, che quasi non viene creduto, e di iniziativa arbitraria, viene da pensare, proprio poiché il critico pretende di dire ciò che è già stato detto.

Incredulità ed esagerazione — e può non essere solo una provocazione ridurre a quest'ultima la nozione peirciana di abduzione — sono schematicamente assegnabili, sul piano emblematico, delle istituzioni e dei luoghi comuni culturali, dal quale in ogni caso non possiamo evadere, e quindi come approssimazioni a orecchio o spiegazioni buone per l'occhio, alla *detection* e alla teoria (l'accostamento tra interpretazione e *detection* è addirittura triviale, al punto che meritano più di essere confutate che non addotte a sostegno di questa impostazione le tesi di Carlo Ginzburg). E rispettivamente consistono in un voler capire a tutti i costi apparentemente fine a se stesso e per principio scontento delle spiegazioni disponibili e in una certa indulgenza alle approssimazioni del linguaggio figurato, oltre che alle scorciatoie paralogistiche dell'abduzione. I due atteggiamenti collaborano d'altro canto alla produzione di sentenze molto spesso francamente ridicole, sintesi estreme, per cui un'opera è un capolavoro e uno scrittore un grande romanziere, e generalizzazioni insostenibili, come diventano la religiosità, lo spirito critico, il sentimentalismo, l'angoscia, neanche applicate a un individuo, ma adibite alla caratterizzazione di un periodo storico. Non sfugge alla regola nemmeno il discorso che stiamo facendo noi ora, che pretende di affermare qualcosa di nuovo e di più vero su una realtà che

dovrebbe essere ben nota e sintetizza molto grossolanamente un'infinità di dati, generalizzando al contempo con altrettanta faciloneria il proprio assunto.

La critica aspira allo statuto squisitamente letterario dell'illustrazione. Non ci sfugge la possibilità che in questo modo si corrobori la convinzione della inammissibilità del progresso in ambiti disciplinari come questo, e che quindi gli antichi esistano perché noi capiamo come essi avessero ragione. Questa eventualità non ci turba. Forse lavoriamo proprio in questa direzione: in nome — e consapevoli di dover fare a meno — della semplicità e dell'eleganza.

Le opinioni cui noi spesso prestiamo credito e che ci fanno sentire smagati, della razza superiore di quelli che non la bevono, non si salvano a loro volta dal sospetto di opporre opinione a opinione. Sembra perciò doppiamente inutile ribattere, sia poi vero o meno, che La Rochefoucauld, se non Fedro, ci ha insegnato qualcosa in tal senso, e che comunque l'atteggiamento in questione è ormai spontaneo in noi, costituzionale della nostra cultura. Si tratta del resto di un'accusa che potrebbe essere rivolta in genere anche ai pensatori, fondamentali e irrinunciabili fino a un momento fa, della cosiddetta «scuola del sospetto»: Marx, Nietzsche, Freud. Una scuola sulle cui fortune attuali non sarebbe forse inutile promuovere un'indagine. Niente geremiadi sulla corruzione universale, né che si voglia deprecare un mondo che induce al sospetto, né che si preferisca rimpiangere i bei tempi dell'ultima stagione progressista, tale anche nel senso che ci si illudeva di sapere quale fosse la direzione di marcia della storia, né che infine si trovi producente infierire sul passato regime della nostra cultura. Non risposte, da fornire in seguito, ma qualche considerazione di metodo sulle domande che corrispondono fin troppo precisamente ai nostri dubbi. L'obiezione di Simmel, secondo il quale non esiste un organo specifico per la sensibilità estetica e molti si comportano invece come se quest'organo possedessero, è un punto di partenza ancora relativamente avanzato.

Sapendo che ci potrebbero essere gli estremi per una diagnosi di delirio paranoico a carico del superstite partito del sospetto, del quale non possiamo onorarci di far parte pur non potendocene nemmeno emancipare del tutto, dobbiamo decidere se, in mancanza di una terapia adeguata, una volta poi che si fosse individuato con sufficiente certezza il paziente da curare, non sia piuttosto il caso di accampare una spiegazione in termini di ereditarietà: non per rassegnarci, ma per vedere se, correggendo la diagnosi, non venga meno anche la necessità della terapia. Ma l'ereditarietà stavolta ci suggerisce un termine al quale aderiamo molto volentieri. Si tratta dunque di eredità, e per la precisione di eredità illuministica: ridotta ovvia-

mente all'osso del primato della ragione e dell'intelligenza critica.

La critica è un'attività che produce risultati straordinari nel senso in cui erano tali secondo Baudelaire i racconti di Poe. il critico infatti è un solutore di enigmi. Il suo notevolissimo prestigio, dimostrato intanto dal fatto che un discorso sulla critica come questo presume di rivolgersi a un pubblico più vasto di quello che dovrebbe attirare un discorso su una qualsiasi altra disciplina, si commisura sulla straordinaria ampiezza del suo attuale campo d'azione. Dall'originale specializzazione letteraria, la critica ha investito altri domìni, quelli canonici della critica d'arte, teatrale, musicale, cinematografica, sportiva e persino gastronomica, come quelli nuovi, almeno nell'accezione letteraria che qui ci preme e chiariremo nel prosieguo del discorso, della politologia, della sociologia, della psicanalisi, della semiotica, dell'insegnamento e del giornalismo, dove si fa sempre lo stesso mestiere sotto mentite spoglie. Una prova, per chi ne avesse bisogno, della indipendenza della critica dalle caratteristiche intrinseche del suo oggetto tradizionale.

Lasciamo perdere i tentativi di colonizzare tutto il campo da parte di una disciplina intempestivamente imperialista come la semiotica e non ci imbarchiamo nel tentativo di ridiscutere ora la legittimità delle distinzioni non solo ottocentesche tra scienze dello spirito e scienze naturali. Per intendere la moltiplicazione delle figure del critico come la fortunata espansione di quella del critico letterario e per parlarne complessivamente, assimilandole tutte, sia pure provvisoriamente, muoviamo da una constatazione precisa. Che cioè ciascuno di questi esperti è fornito, o lavora per assicurarsela, di una competenza che stenteremmo a definire specialistica e che, prima ancora, il servizio che essi rendono è lo stesso e ugualmente legato alla mancanza, al rifiuto o all'accantonamento, delle competenze specialistiche, in nome della più pura razionalità e funzionalità. In caso contrario, il prestigio resta, ma non è quello del critico, che sembra anzi incaricato di mostrare la naturalezza della propria cultura e che erudizione e invenzione sono reciprocamente convertibili. Del resto, crediamo troppo volentieri perché non sia vero che uno scrittore abbia voluto colmare un vuoto nella serie delle opere letterarie, o meglio che abbia scritto il romanzo che avrebbe voluto leggere.

Il critico deve in ultima istanza il suo prestigio a una sola caratteristica: egli è un solutore di enigmi, capisce e spiega ciò che sembrava incomprensibile e per cui lo stesso sapere scientifico si rivela inadeguato. Donde forse la prevenzione moderna contro l'allegoria, se enigmatico è lo statuto della letteratura: l'incomprensibile è un caso particolare di ciò che non viene compreso (se anche l'ignoranza entra a far parte del gioco), dei proble-

mi invisibili che invece sono dappertutto. La sua forza è insomma legata alla sua stessa debolezza, alla discordia e alla mancanza di certezze nella quale deve operare. Inutilmente si è cercato di sostituire a questo prestigio quello più moderno del laboratorio e del camice bianco, che non solo è una cosa diversa, ma rende, ovviamente sempre dall'esterno e in linea di principio, meccanica, prevedibile e banale, una soluzione che invece intanto è accettabile e risponde ai requisiti del prestigio, che sono quelli della pura razionalità, in quanto presuppone esattamente il contrario.

Si può dire anzi che prima e oltre che un solutore di enigmi, il critico del quale stiamo parlando individua la natura enigmatica dei fenomeni dei quali si occupa, quando la tradizione non si incarica di fornirglieli belli e pronti in veste enigmatica. Credevate che la poesia di Saba, la pittura dei *naïfs*, il cinema *western*, il consumo di Coca-Cola, non avessero bisogno di spiegazioni di sorta e non le meritassero, e invece vi siete sbagliati.

In nome di questo prestigio, il critico si esercita più volentieri, o almeno dovrebbe, sui problemi classici, di fronte ai quali siamo passati e ripassati chissà quante volte senza mai compiere un progetto decisivo, ma non sdegna l'attualità che abbiamo pure sempre sotto gli occhi. Perché un enigma sia tale, è infatti necessario che come tale sia stato percepito e abbia interessato un po' tutti come qualcosa di cui ognuno sarebbe potuto venire a capo, oppure che con la sua evidenza anticipi quella della soluzione e la sfidi a una gara di semplicità: ciò che si può dire però solo dopo che la sfida sia stata vinta dal critico solutore di enigmi. Un enigma che, per essere risolto, aspetti solo di essere sottoposto all'esperto giusto o sopravanzato dal progresso scientifico, non è un enigma.

Per il prestigio del critico, è indispensabile che le sue scoperte risultino alla portata di tutti, confermando che proprio di un enigma si è trattato. Ma essere alla portata di tutti significa che non si può ricorrere alle maniere forti del procedimento scientifico, o di qualsiasi altro *deus ex machina*, e che quindi, nel momento stesso in cui si trova una risposta a un enigma, si può star certi che qualcuno si leverà a impugnarla. Essere alla portata di tutti significa quindi che gli enigmi non si possono risolvere una volta per tutte e che rimangono invece aperti sul tappeto. Come se non esistessero enigmi risolvibili, ma solo soluzioni ben poste, efficaci, persuasive.

L'enigma che ammettesse una sola soluzione, anche se appunto una sola soluzione è tenuto a prometterci, sarebbe imperfetto, in quanto esisterebbe la possibilità che alla soluzione si arrivasse prescindendo dai mezzi naturali a disposizione di tutti, e bisognerebbe immaginare un mondo concepito come un indovinello, in cui qualcuno pone la domanda e conosce la risposta, con le intuibili conseguenze in termini di autoritarismo. O me-

glio: la sua imperfezione sarebbe automaticamente esorcizzata e corretta dalla inevitabile assunzione nell'enigma stesso della sua soluzione, che in esso risulterebbe inscritta e quindi a sua volta enigmatica. C'è un nesso tra la natura enigmatica del problema e il modo in cui la critica lo risolve.

Possiamo essercene dimenticati, ma il nostro critico continua a fruire appieno di una delle conquiste basilari della conoscenza moderna. Non incoraggiamo l'assunzione di un atteggiamento critico da parte di chi vogliamo emancipare e non esortiamo i nostri figli e i nostri allievi a ragionare con la loro testa, cioè appunto come se non esistessero nei problemi che contano soluzioni definitive e da imparare a memoria? E non vige tuttora un fin troppo popolare pregiudizio nei confronti di chi sacrificherebbe la comprensione alla pura memorizzazione? Ebbene — ma con questo non ci sfugge la contraddittorietà di una raccomandazione a fare a meno delle raccomandazioni — il nostro culto democratico della libertà e dell'originalità, dell'intellligenza e della capacità di cavarsela di fronte a qualsiasi circostanza delle persone che ci sono care, influisce in maniera decisiva sul prestigio attuale della critica e determina il suo funzionamento. Il critico non è altri che la figura professionale altamente specializzata in cui paradossalmente si proiettano la sovranità del cittadino e il diritto dell'opinione pubblica a pronunciarsi anche su argomenti che non rientrano nella sua competenza ma la riguardano da vicino. Si parla in proposito di controllo sociale sulla scienza e sulla politica. Quanto del resto dicevamo a proposito dell'enigma, che non ammette una sola soluzione in nome della pura razionalità dei procedimenti che lo debbono risolvere, vale anche per due istituzioni vitali come la legge e la lingua. Non possiamo esimerci dal cercare continuamente modelli noti ai quali ricondurre il fenomeno che ci interessa e tuttavia continua a sfuggirci.

La legge scritta costituisce una conquista democratica, affinché i cittadini non si debbano rassegnare alla superiore competenza dei legislatori, o meglio dei sacerdotali custodi della legge, o al capriccio dei potenti. Essa è a sua volta sottoposta al naturale senso della giustizia, con il quale può entrare in conflitto e dal quale può essere corretta, perché il cittadino possa contare su di essa senza conoscerla. Il principio generale per cui la legge non ammette ignoranza, non a caso recentemente abolito, sarebbe iniquo se non si limitasse a evitare che le oscillazioni della nozione di giustizia rendano inefficace qualsiasi legge e prima ancora non facesse appello e non fidasse nella validità naturale di qualsiasi disposto legislativo. Si può allora affermare che anche il principio per cui la legge non ammette ignoranza, rispondendo a una esigenza di certezza, promuove l'irresolubilità del conflitto tra legge scritta e equità. Se infatti la certezza è per così dire lo spiri-

to del gioco, né la sola equità, che varia, né la sola legge scritta, che può essere inaspettatamente iniqua, sono in grado di rispettarla in pieno: la prima perché renderebbe indecidibile qualsiasi questione di diritto, la seconda perché abolirebbe le questioni e incrinerebbe la certezza della ragione sulla quale riposa quella del diritto.

Allo stesso modo la lingua viene fissata in una grammatica, che rispecchia un determinato uso, ma non si chiude alle variazioni e ai nuovi apporti, in quanto non solo non ha la forza di impedirli, ma non avrebbe senso e verrebbe meno al proprio compito di permettere e legittimare la migliore comunicazione possibile, se si opponesse alla comune coscienza linguistica. Sia la legge che la lingua debbono contemperare il principio della certezza (il codice, la grammatica) con quello della funzionalità e reale applicabilità (il senso comune, la ragionevolezza). Uno squilibrio in favore della inappellabilità e univocità di codice e grammatica impedirebbe il migliore funzionamento sia della legge che della lingua, il loro porsi cioè come apparati governati dalla ragione e il loro contemporaneo essere reali.

Ciò vale anche per i rapporti tra la competenza professionale del critico e la sua professione di dilettantismo: se egli si limitasse ad applicare una competenza o un sapere specialistico ai suoi oggetti, questi non sarebbero enigmi — quando poi la letteratura e quanto le si assimila non può prescinderne — e le soluzioni da lui proposte non sarebbero le migliori possibili dal punto di vista della razionalità. Detto altrimenti: mentre si implicano reciprocamente, prestigio ed enigma discendono entrambi dal proposito di contemperare rigore e umiltà, il massimo di razionalità e il massimo di concretezza, la teoria e la prassi che la rende applicabile.

La più provocatoria e sostanziale affermazione della propria identità professionale da parte dei critici, quella dalla quale dipendono la loro fama di solutori di enigmi e il relativo prestigio, consiste nella esibita prerogativa di leggere correttamente dove gli altri sillabano con fatica o addirittura non trovano nulla da leggere. Posto di fronte a qualsiasi fenomeno, dalla moda al terrorismo, il critico ne viene a capo con una velocità e una precisione, nonché una eleganza che sa di sprezzatura, inconcepibili se il suo lavoro non corrispondesse all'automatismo di una lettura. Lo strano, ciò che lo separa dalla figura meno problematica dell'esperto, non è tuttavia che lui si comporti come se leggesse e che noi non riusciamo a tenergli dietro. Succederebbe la stessa cosa anche se applicasse semplicemente un teorema che noi ignoriamo. Lo strano è che lui legga dove nessuno si è preoccupato di scrivere e che non possa ricorrere a un teorema qualsiasi, perché di simili teoremi non ne esistono e, anche se esistessero, lui non sarebbe autorizzato ad applicarli o almeno a ricorrere a essi a nostra insaputa, tanto più

che, se si potesse riferire a essi, si trarrebbe d'impaccio più facilmente.

Se pensiamo alla critica letteraria, che è tenuta a leggere per dovere d'ufficio e per la quale quindi la lettura non dovrebbe costituire niente di straordinario, possiamo precisare meglio il nostro discorso. Il critico letterario legge anche lui dove nessuno si è preoccupato di scrivere, il momento in cui non si accontenta, diciamo per brevità, della più immediata trasparenza linguistica dei testi, ma tende a recuperarne l'enigmaticità e una più profonda significazione, degradandoli a cose inespressive, a un insieme di espressioni finite e non finite, a un semilavorato, o semplicemente percependone l'irriducibilità ai rispettivi messaggi. A ben vedere, in questo modo il suo comportamento non ha nulla di eccentrico rispetto a quello degli altri critici, essendo anche lui interessato a comprendere ciò che il fenomeno da lui preso in considerazione significa, al limite a prescindere dalle intenzioni dell'autore e comunque nella maniera più semplice e universale. Tale ovviamente in risposta a una domanda che nessun testo per definizione potrà mai semplicemente soddisfare.

Anche se il pubblico impara presto il gioco della lettura impropria, non ne capisce il funzionamento e non è in grado di pronunciarsi sulla sua legittimità. Tanto basta a far coesistere la reazione più polemica e l'emulazione con la subordinazione al prestigio della critica, senza che nemmeno i critici si preoccupino del funzionamento e dei limiti di legittimità dei loro discorsi. Eppure non dovrebbero che prendere atto del proprio leggere e della preferenza invariabilmente accordata ai significati anziché alle cause, in risposta poi a una domanda orientata sul movente, per capire che la loro specializzazione professionale consiste nel fingere metodicamente che gli avvenimenti siano governati da una logica e che si comportino anzi come messaggi intenzionalmente inviati da qualcuno. C'è una domanda sociale di spiegazioni, alla quale risponde una sviluppatissima tendenza a spiegare la realtà in termini di lettura.

La metafora che assimila ogni tipo di conoscenza alla lettura è antichissima e risulta sempre fondata su una visione provvidenzialistica della realtà (cfr. Blumenberg, *La leggibilità del mondo*). Recente è invece, e non necessariamente consapevole, la sua utilizzazione per designare una conoscenza *sub condicione*, tanto più potente e produttiva quanto più garantita, e condizionata, dalla convenzione della perspicuità universale sulla quale è basata la moderna opinione pubblica e per la quale, non si scappa, la ipotetica conoscibilità del reale rappresenta appena un caso della metodica attribuzione di senso cui l'interprete si sente autorizzato dalle aspettative del pubblico. Proprio mentre si affermava come un requisito specifico della letteratura, la trasformazione dei rapporti di contiguità in rapporti causali

diventava la prassi nell'interpretazione della vita contemporanea. È per questo motivo che abbiamo insistito sulla diffusione del modello della critica letteraria e a questo modello abbiamo ricondotto attività da esso in apparenza tanto distanti.

Restando alla critica letteraria, bisogna dire che è nata al suo destino moderno proprio quando è diventata interpretazione e ha cominciato a parlare di significati e che ha fondato il suo primato e la sua rappresentatività sul fatto che la sua lettura nasceva come lettura seconda. Donde un duplice movimento: da una parte, la sostituzione della convenzionalità e della superficialità dei messaggi con la verità preterintenzionale e la naturalezza dei sintomi e degli indizi; dall'altra, la incredibile funzionalizzazione espressiva di questi segni ulteriori, che potevano essere veramente letti e combinati nell'interpretazione con gran parte degli elementi del messaggio e soprattutto con la sua organizzazione sintattica.

Si sottopone a critica non la realtà in quanto tale, ma solo quella realtà che ci viene presentata o raccontata da qualcuno e rispecchia quindi una opinione: o più in genere una visione viziata dal pregiudizio o dalla pigrizia. La critica può avviare un'indagine sulla realtà che sia alla sua altezza, o meglio alla sua portata, cioè risulti omogenea alla sua consistenza verbale e si lasci correggere, ricondurre a coerenza ed efficacia, ma non può senz'altro sostituirsi a essa, se non trattandola come un testo. Si potrebbe dire che la critica, con tutta l'acutezza dello sguardo che dovrebbe caratterizzarla, è invece cieca. Non vede quantomeno che attraverso gli occhi degli altri, correggendoli o appunto guidandoli. Ogni critica è insomma accompagnata dall'indispensabile complemento dell'atteggiamento «revisionista»: una nozione felicemente settecentesca di riforma, che ha avuto un momento di sfortuna nel nostro secolo. Poche altre nozioni sono state così ingiustamente e pure comprensibilmente sbeffeggiate.

Il primato della ragione, che non sia ancora diventato un ideale revisionista, si traduce innanzitutto in diffidenza nei confronti delle fedi, o comunque di ciò che non sia stato passato al vaglio della ragione critica. È il problema della tradizione (che fare del sapere del passato, rispetto al quale quello presente costituisce un progresso ma sarebbe inconcepibile se ne prescindesse) a volgere la critica in revisionismo.

Periodiche crisi attraversa il razionalismo illuminista. Donde la strana pretesa della critica dell'illuminismo, ovvero della critica della critica: una dialettica, secondo la formula ben nota di Horkheimer e Adorno, che volevano denunciare un meccanismo inscritto nel codice genetico dell'illuminismo medesimo e in realtà finirono per perfezionarlo. Si parla ancora più naturalmente al riguardo di sogni della ragione. O di una zona di esperien-

ze, in cui si collocherebbe per esempio la poesia, posta del tutto fuori della giurisdizione razionale. Non si dia retta. È per ipotesi convenientemente pessimistica che tutto il reale non obbedisca ai difettivi sillogismi della nostra ragione. E che d'altra parte solo il lavoro razionale ci consenta di venirne, precariamente e parzialmente, a capo. Il fantastico letterario incarna e forse esorcizza i sogni della ragione: c'è una zona di buio, una frontiera sempre nuova. I limiti della ragione sono indispensabili al suo mantenimento.

Nella vicenda periodica della Ragione, va inquadrata anche la situazione attuale. Anche la crisi delle ideologie. Le ideologie possono essere considerate una specie di primo braccio secolare delle teorie. Perciò distingueremmo tra teorie e metodologie, corrispondenti al momento applicativo, esecutivo, inintelligente o intelligente solo in maniera meccanica. L'ammonimento della storia sembrerebbe andare in questa direzione: i campi di sterminio, il fallimento del socialismo reale, la disumanizzazione consumistica. Attenzione però. C'è un'esagerazione nella pretesa di far discendere direttamente gli orrori dalla Ragione, così come c'è un'esagerazione nel far discendere direttamente alcune strategie e prima ancora certe conclusioni dall'assunzione di un atteggiamento scientifico. Il correttivo del buon senso e quello della morale si impongono nell'un caso e nell'altro. La morale e il suo connaturato rigore sono difficili da scindere, nella misura in cui la morale corrisponde alla scelta originaria, domandandosi proprio in principio se ci siano dei comportamenti da adottare anche a prescindere dalla loro convenienza e invadendo quindi il campo politico ed economico, la sfera della convenienza collettivamente individuata e quella della convenienza quantificabile.

Per l'opposizione tra teorie e metodologie, valga l'esempio della critica letteraria. La presunta superiorità pragmatica delle metodologie in assenza della prova sperimentale fraintende evidentemente il nesso tra prova sperimentale, prova mentale e dati bruti dell'esperienza. La prova dell'esperienza dovrebbe essere ugualmente invocata, visto che gli esperimenti sono esperienze raccontate. C'è insomma un discrimine meramente retorico tra esperimenti ed esperienze, lo stesso forse che separa teorizzare e raccontare, le generalizzazioni e i discorsi particolari. Il problema è rappresentato dalle operazioni da condurre sulle une e sugli altri, sulla loro suscettibilità di trasformarsi in discorsi-oggetto. Così si può riproporre l'attualità della filosofia del sospetto e accettare la fine delle sue coperture ideologiche. La teoria è finalizzata alla propria perfezione, costituisce e controlla la rete delle proprie implicazioni. L'ideologia consente di applicare la teoria come se la sua giurisdizione inglobasse anche la realtà. In concreto si oppongono

la creatività della teoria, che giustifica le implicazioni che deve costruire, e la ripetitività del metodo, che applica consequenziariamente una teoria. Le implicazioni sono poi tendenzialmente infinite e comunque congetturali. Le applicazioni sono ugualmente congetturali, ma come emancipate dal peccato d'origine della congetturalità, perché si disinteressano della congettura originale, e non ne sono consapevoli.

NOTA

Il testo costituisce una ulteriore parziale anticipazione di un lavoro sulla critica letteraria concepito al tempo del passaggio di Saro Contarino all'Università della Calabria e talvolta con lui discusso. Altre tessere edite del mosaico sono *Il teoreta è un mentitore*, in Nicola Merola e Caterina Verbaro (a cura di), *Il sogno raccontato*, Vibo Valentia, Monteleone, 1995; *La critica torna. Tra manuali e didattica*, in «Belfagor», L (1995), pp. 435-449; *Beneficio d'inventario per l'eredità formalista*, in Nicola Merola (a cura di), *Situazione e prospettive degli studi letterari in Italia*, Cosenza, Periferia, 1996; *Introduzione*, in Nicola Merola e Nuccio Ordine (a cura di), *La novella e il comico. Da Boccaccio a Brancati*, Napoli, Liguori, 1996.

NICOLÒ MINEO

FOSCOLO E LA RISCOPERTA DI DANTE

Non ci si accinge a una riflessione di storia della critica senza aver prima ripensato la funzione e lo statuto di questa forma del pensiero storiografico. È evidente che si tratta di storia di un sistema, conoscitivo e persuasivo, per così dire di secondo grado, in quanto riferito ad altro — l'opera artistica ovviamente —, che possiamo chiamare sistema di primo grado. Corretto è per lo storico di un sistema di secondo grado astenersi dal fondare le proprie valutazioni sul confronto con convinzioni critiche — proprie o altrui non importa — relative al sistema di primo grado a cui quello è riferito. Il che porterebbe a un grave pregiudizio dell'analisi, che verrebbe costruita a partire da un giudizio precostituito in ordine al valore del sistema che si sta studiando. L'obiettivo dovrà essere la comprensione delle ragioni e dell'interna motivazione del sistema di secondo grado, della posizione cioè dell'interpretante rispetto all'interpretato. Sarà quindi una forma della storia della cultura.

Eppure non può mancare la valutazione del significato del processo e dei risultati conoscitivi del sistema, e questa non può non fondarsi su un confronto con la realtà del sistema di primo grado, naturalmente secondo un criterio che non reintroduca la sopraffazione, che si voleva esclusa, dello storico sul suo referente. Credo possa servire la nozione di «coscienza possibile» proposta da Goldmann, purtroppo non utilizzata come si sarebbe potuto[1]. L'accertamento della possibilità, astratta e teorica, di conoscenza del sistema primario da parte del sistema secondario nel momento storico del suo costituirsi fornirebbe il criterio per stabilire in che misura questo sia stato orientato da motivazioni di ordine non soltanto conoscitivo nelle scelte e nei giudizi critici. È pur vero che un tale accertamento potrebbe non sfuggire a un rischio di sofisticazione, di sovrapposizione di un'idea attuale

---

[1] L. Goldmann, *Scienze umane e filosofia,* trad. ital., Milano, Feltrinelli 1961, pp. 131 sgg.

del possibile al livello del secondo sistema e del reale al livello del primo, ma certo non incorre nel puro arbitrio per la garanzia di un confronto contestuale tra condizione generale della cultura in un tempo dato e orientamenti specifici di valutazione. Il rischio cui si accennava del resto è proprio di ogni processo conoscitivo, anzi della conoscenza stessa. È l'arbitrio del giudizio fondato sulla conoscenza e il gusto attuali che viene decisamente evitato dal procedimento suggerito, proprio perché l'asse del discorso poggia non su una proiezione diacronica per cui la posizione del critico o dei critici studiati venga valutata in base agli approdi dell'oggi, ma su un rilevamento sincronico dell'offrirsi del sistema di primo grado in un certo momento storico e la ricezione e la valutazione realizzatesi in quello stesso tempo, messe in riferimento alle categorie mentali e all'insieme dell'elaborazione culturale che lo caratterizzano.

Il nodo di problemi interpretativi posto dalla realtà epistemologica descritta diviene ancor più complesso per un verso, ma anche trasparente per l'altro, quando l'operatore al livello del sistema di secondo grado sia lui stesso appartenente alla categoria dei *creativi*. Il lavoro interpretativo per un poeta è una forma di verifica e anche di chiarificazione (per sé e per gli altri) della propria poetica. Si può scrivere quindi di un poeta che interpreta un altro poeta in senso unidimensionale: nella direzione dell'interpretato o nella direzione dell'interpretante. Oppure — e più correttamente — in senso dialettico, ponendo al centro le domande sulle ragioni, anche di poetica appunto, delle scelte critiche dell'interpretante e sulla fruibilità di queste per le letture attuali. E ciò vuol dire saggiarne la durata e quindi porsi nella prospettiva della validità conoscitiva dell'interpretazione (la durata come garanzia di conoscenza *oggettiva*).

Sarà opportuno procedere nell'analisi dell'interpretazione foscoliana di Dante (che qui si accentrerà intorno agli studi del periodo inglese: i due articoli apparsi sulla "Edimburgh Review", il *Parallelo tra Dante e Petrarca* e il *Discorso sul testo della Commedia di Dante*[2]) in duplice direzione: da una parte l'individuazione delle istanze e delle motivazioni di fondo, dall'altra la descrizione dello svolgimento del discorso stesso nella sua logica

---

[2] Non sarà possibile dedicare attenzione specifica né alla *presenza* di Dante in Foscolo in genere né alle annotazioni del commento londinese. Così non mi occuperò del Foscolo filologo, per cui basti rimandare a G. Da Pozzo, Introduz. a U. Foscolo, *Discorso sul testo della Commedia di Dante*, in U. F., *Studi su Dante*, P. I, a cura di G. Da Pozzo, vol. IX dell'Edizione nazionale delle Opere di U. F., Firenze, Le Monnier 1979, pp. XCVII sgg..

interna — spesso poco chiarita dai vari lettori a scapito della fruizione e della circolazione delle sue intuizioni —.Si tratterà di scoprire e disegnare due linee di argomentazione, quella fenomenica o di superficie e quella genetica o profonda, e individuarne il convergere. E per questo sarà bene ricordarsi di quello che vorrei chiamare sistema letterario di Foscolo, delle sue idee guida sulla letteratura e la sua finalizzazione, che costituiscono un intreccio di griglie a cui si possono riportare analisi e giudizi particolari. Schematizzando, possiamo isolare quelli che secondo il critico sono gli elementi essenzialmente caratterizzanti della creazione letteraria: la connessione letteratura-storia; il legame letteratura-biografia; l'impegno civile e religioso dello scrittore; la *primitività* come carattere distintivo dell'opera d'arte; la tensione al sublime delle sue forme più alte; l'arte come luogo di personale segreto risarcimento; il suo carattere polisemico e poliallusivo; la sinteticità; l'unione di forza e dolcezza; il carattere aperto, *in fieri*, dell'opera d'arte.

Ma non mancano istanze ideologico-politiche a supportare e guidare l'interpretazione. Anzi proprio queste forse sono alla radice genetica almeno del *Discorso*[3]. Dirò, anticipando, che il Foscolo da una parte è indotto a interpretare il poema dantesco in base a un modello di lavoro poetico che è quello delle *Grazie* — per la cui edizione darebbero lume non poche delle osservazioni del *Discorso* —[4], dall'altro si pone il problema di ritrovare nell'opera strutture e significati in rapporto alla funzione pedagogico-illuminativa dell'arte (la funzione profetica e il ruolo di vate del poeta) e, conseguentemente, in relazione al suo rapporto col tempo storico e col potere. Un rapporto mai colto con procedimenti di astratta storicizzazione, ma nel concreto dei rapporti reali degli uomini e dei ceti. Non si deve sottovalutare però il piano dei sentimenti e dei coinvolgimenti soggettivi. La sensibilizzazione, di matrice autobiografica, alla condizione dell'esilio darà l'ispirazione profonda a questa ricerca[5].

Foscolo sapeva bene, e con moderna visione, del legame organico tra

---

[3] Non dimentichiamo certo i dubbi di Leonardo Sciascia sulla possibilità di stabilire i momenti genetici (*Cruciverba*, in L. Sciascia, *Opere 1971-1983*, a cura di C. Ambroise, Milano, Mondadori 1989, pp. 1090 sgg.).

[4] Alle *Grazie* e alla traduzione dell'*Iliade* pensava già S. Timpanaro, *Ancora sul Foscolo filologo*, in "Giornale storico della letteratura italiana", CXLVIII (1971), p. 541.

[5] Pagine sintetiche sul Foscolo critico e sui suoi scritti danteschi in N. Mineo, *U. Foscolo*, in N. M. - A. Marinari, *Da Foscolo all'età della Restaurazione*, Roma-Bari, Laterza 1989^2, pp. 118 sgg.

opinioni e narrazioni:

> Parmi dunque che la regola meno inefficace a discernere il vero originale ne' fatti narrati da' testimonj probabili, sia di non mai rigettarli assolutamente per falsi, ma di non mai presumere che la natura conceda ad uomo veruno d'essere narratore imparziale; e quindi esplorare le opinioni predominanti e le tendenze de' narratori. [...]. I fatti storici, discevrati dalle nostre opinioni, si stanno impassibili. Non hanno importanza se non in quanto importa agli uomini di narrarli, o di saperli; né sapersi mai possono, né ridirsi, se non ravvolti nelle opinioni di chi li narra, e disposti in modo, ed espressi a parole che sappiano insinuare le stesse opinioni nell'animo di chi legge. [...]. Né per proponimento che l'uomo faccia, né per cautele e perseveranza ch'esso vi ponga, né per fiducia che senta e sicura coscienza di dire la verità, potrà mai dividere il fatto dalle sue proprie opinioni, che lo ravvolgono tanto più tenaci e invisibili quanto più sono state nudrite per lungo tempo per forza d'educazione o per abitudine naturale d'una passione.[6]

La sua lettura di Dante vuol essere mirata a *liberare* il poeta dalla rete di «favole» che si sono accumulate intorno alla sua opera — e mai solo per errore o ignoranza —, costruite dai primi commentatori, dagli accademici della Crusca, dai gesuiti. Ma l'intento è non solo orientato, ma anche determinato dall'*opinione* — la critica è certo coinvolta tanto quanto la *narrazione* —. Sappiamo quanto fosse permeato di *religiosità* il messaggio poetico foscoliano. Il critico appunto voleva riconoscere il centro generatore della poesia dantesca nel sogno della costruzione di una nuova Italia e di una nuova Chiesa, un sogno fondato sulla sicura convinzione da parte di Dante di una divina investitura. E quella poesia è una grande poesia proprio perché il suo autore si volle restauratore politico e religioso[7]. È vero però che il Foscolo della religione sente soprattutto, per non dire esclusivamente, il momento politico-ideale, mentre fuori dalla sua prospettiva ne rimangono le componenti sia individuali, mistico-ascetiche, sia teologico-dottrinali. Ne conseguono il disinteresse e la diffidenza per tutto quanto attiene all'allego-

---

[6] *Discorso sul testo della Commedia di Dante* cit., pp. 304-5.

[7] Vd. G. Da Pozzo, Introd. al *Discorso sul testo della Commedia di Dante* cit., p. LXXVIII. Luminose intuizioni sulla consonanza tra religiosità foscoliana e ispirazione dantesca e sulla produttività critica del riconoscimento della centralità della religione nel poema dantesco si devono a L. Russo, *La nuova critica dantesca del Foscolo e del Mazzini*, in "Belfagor", IV (1949), ora in *Il tramonto del letterato*, Bari, Laterza 1960, pp. 197 sgg. Ritrovava nel saggio foscoliano l'archetipo della propria interpretazione del profetismo della *Commedia* B. Nardi, *Dante letto da Foscolo*, ora in *Saggi e note di critica dantesca*, Milano-Napoli, Ricciardi 1966.

rismo, sostanziale e formale. Non si può dire che il risultato che egli si attendeva dal suo lavoro critico, la *liberazione* dalle favole, sia stato del tutto raggiunto nella successiva tradizione esegetica. E tuttavia la sua riflessione era approdata a scoperte di sicura efficacia conoscitiva. Tanto che in lui è giusto riconoscere l'iniziatore della critica dantesca moderna — sul fondamento della lezione sia graviniana che vichiana —, nella direzione di una interpretazione profetico-apocalittica del poema dialetticamente connessa con l'attenzione al radicamento storico e al magistero formale.

La prima riflessione sistematica del Foscolo sull'opera di Dante è dato dagli articoli apprestati nel 1818 per l'"Edimburgh Review"[8]. L'uno e l'altro hanno un carattere programmatico, costituendo una sorta di messa a punto della materia in funzione di un più ampio progetto di lavoro critico. Il discorso muove proprio, nel primo articolo, del febbraio del 1818, dalla collocazione storica di Dante, visto come iniziatore della storia culturale d'Europa[9]. Da ciò l'importanza, anzi la necessità di ristudiare con nuovo metodo il poema, per far luce in quella «immensa foresta» ancora in gran parte inesplorata[10]. Bisognerà entrare nel sistema fittissimo dei suoi riferimenti culturali, e una chiave indispensabile è quella offerta dai primi commenti[11]. Non altrettanta luce — continua il critico — ha fatto l'esegesi successiva, specie quella di ispirazione gesuitica. Il miglior commento settecentesco, non a caso, è quello di un francescano, il padre Baldassarre Lombardi[12].

Nulla, sostiene il Foscolo, è stato fatto nella storia secolare della critica dantesca per l'interpretazione estetica. Bisognerà tener conto, per una corretta fondazione di questa, della complessità delle operazioni della fantasia e del sentimento. E qui egli innesta il tema delle varianti, siano quelle derivate dalla particolare forma della trasmissione del testo, siano quelle riconducibili a diverse scelte redazionali dello stesso autore[13]. È questo certo uno

---

[8] Per le notizie relative alle vicende editoriali dei due articoli e del *Discorso...*, rimando all'ottima introd. di G. Da Pozzo, in *Studi su Dante* cit., pp. XXX sgg. Per un rapido, ma preciso, profilo del Foscolo dantista v. M. Scotti, *Foscolo*, in *Enciclopedia dantesca*, dir. da U. Bosco, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana 1970-1979, vol. II. Un profilo fondamentale quello di M. Fubini, Introd. a U. Foscolo, *Saggi letterari*, Torino, Utet 1926.

[9] Ivi, pp. 3 sgg.

[10] Ivi, p. 11.

[11] Ivi, pp. 11 sgg.

[12] Ivi, pp. 19 sgg.

[13] Ivi, pp. 33 sgg.

dei punti di maggiore interesse della lettura foscoliana della *Commedia*. Sul concreto terreno poi della descrizione delle modalità della costruzione, egli isola come caratteristiche fondamentali la dominante attenzione all'individuo e la straordinaria forza di condensazione. Il «capolavoro» di Dante infatti, il racconto di Francesca, si svolge, egli osserva, nell'arco di soli sessanta versi[14].

Il secondo articolo, del settembre 1818, ponendo il problema delle precedenti scritture visionarie, ma occupandosi anche in genere di fonti del poema, addita nella Bibbia la vera fonte entro cui indagare[15]. Ma il discorso si conclude con una soluzione teorica di assoluta modernità nella sua corretta consapevolezza della natura intertestuale e insieme individualizzata della vera arte:

> È possibile che Dante possa aver preso qualche idea qua e là dalle Visioni che abbondavano nel suo tempo. C'è un plagio involontario che nessuno scrittore può interamente evitare — per molta parte di ciò che pensiamo ed esprimiamo non vi è che una nuova combinazione di ciò che abbiamo letto o udito. Ma le reminiscenze nei grandi geni sono scintille che producono una potente fiamma; e se Dante, come i monaci, si servì del meccanismo delle visioni, il risultato soltanto prova che molto dell'originalità di un grande scrittore può consistere nel raggiungere i suoi ultimi effetti con gli stessi mezzi che altri hanno impiegato per pure cose insignificanti[16].

Non è chi non veda la diretta riferibilità di siffatti asserti alla stessa sostanza costruttiva della poesia foscoliana.

Nella problematica religiosa del tempo, che va distinta nella sua specificità da quello dei Petrarca e dei Boccaccio, il critico riconosce la ragione generatrice dell'opera dantesca[17]. Sono ben distanziate così certe giovanili valutazioni[18], troppo legate a quell'*ortodossia* vichiana (e al laicismo anticristiano del Settecento) che tanti guasti in critica dantesca ha operato anche nel nostro tempo. Ora egli riconosce, anzi sostiene decisamente, che la spiritualità religiosa è la sostanza e la ragione della poesia. Così egli definisce il «vasto disegno» del poeta, di cui coglie la connessione tra intento formale

---

[14] Ivi, pp. 13 sgg.

[15] Ivi, pp. 59 sgg., 89 sgg.

[16] Ivi, p. 69. Cito dalla traduzione in italiano.

[17] Ivi, pp. 70 sgg.

[18] *La Chioma di Berenice*, discorso IV, *Della ragion poetica di Callimaco*, in U. Foscolo, *Scritti letterari e politici dal 1796 al 1808*, a cura di G. Gambarin, vol. VI dell'Edizione nazionale delle Opere di U. F., Firenze, Le Monnier 1972, p. 304.

e intento ideologico-politico e religioso — ed è definizione che può valere anche per il suo stesso *disegno* di poeta — :

> Egli concepì e attuò il progetto di creare la lingua e la poesia di una nazione, di esporre tutte le ferite politiche del suo paese, di insegnare alla Chiesa e agli stati d'Italia che l'indiscrezione dei papi e i conflitti civili delle città e la conseguente introduzione delle armi straniere dovettero condurre all'eterna schiavitù e disgrazia degli Italiani. Egli elevò se stesso a un posto tra i riformatori della morale, i vendicatori di delitti e gli assertori dell'ortodossia nella religione; ed egli chiamò in suo aiuto il Cielo stesso, con tutti i suoi terrori e tutte le sue speranze [...][19].

È pure ripreso il tema della qualità formale della poesia, in cui si sottolinea la compresenza di *forza e gentilezza* e ancora la sinteticità di impianto — Dante rappresenta «scene», non «tragedie» — e la pregnanza della singola parola[20]. Vichianamente Foscolo collega Medioevo e intrinseca poeticità dei caratteri umani, negata invece ai tempi moderni[21]. A ciò si deve la grandezza dei personaggi della *Commedia*. E questi nella sua «stravagante finzione» sono «tutti» tratti dalla realtà contemporanea[22]. L'osservazione — che era già in parte dei commentatori trecenteschi[23] — vuol essere fortemente qualificante, poiché è l'implicazione storico-politica della poesia quello che soprattutto vuol evidenziare il critico, e di questa è funzione l'attenzione realistica al mondo contemporaneo. Questo tipo di osservazioni converge alla fine intorno a una definizione del personaggio centrale nella riflessione critica del Foscolo, la figura di Francesca. Chiave di volta dell'interpretazione è la chiarificazione della posizione di Dante, che egli riconosce fatta di adeguamento alla giustizia divina e insieme di pietà[24].

Attento a definire i procedimenti formali della poesia dantesca è il sag-

---

[19] *Discorso sul testo della Commedia di Dante* cit., p. 69. Cito dalla traduzione in italiano.

[20] Ivi, pp. 97 sgg., 107 sgg. Un'importante analisi del processo di condensazione della poesia il Foscolo fornisce in una prosa di questo stesso tempo: U. F., *Epoche della lingua italiana*, in *Saggi di letteratura italiana*, P. I, ed. critica a cura di C. Foligno, vol. XI dell'Ediz. Nazionale, Firenze, Le Monnier 1958, pp. 21-2.

[21] Ivi, p. 129.

[22] Ivi, p. 121.

[23] N. Mineo, *La tragedia di Paolo e Francesca nella storia e nei commenti trecenteschi*, in AA.-VV., *Amore gioia morte. Forme e ricezione di storie d'amore medievali*, in "Le forme e la storia", n.s., IV (1992), 1-2.

[24] Ivi, pp. 117 sgg.

gio *A parallel between Dante and Petrarch*, del 1821[25]. Centrale è l'attenzione alla fusione di reale e ideale (appare l'analogia con la poesia delle *Grazie*), a giudizio del Foscolo, propria di quella poesia:

> Per lo contrario la bella vergine che Dante vide in lontananza in un paesaggio del paradiso terrestre, in vece di apparirti un ente imaginario, sembra riunire in sè tutti gli allettamenti che trovansi in quelle amabili creature nelle quali talvolta ci scontriamo, che ci accora di perdere di vista, e cui la fantasia rivola del continuo; — la pittura del poeta richiama più distinta alla memoria l'idea dell'originale, e la scolpisce nell'imaginazione. [...]. Tal è lo stupendo magistero con cui Dante mischia le realtà di natura con accessori ideali, che ti crea nell'animo una illusione da non si poter dissipare per tardi riflessi. Tutta quella grazia e beltà, quel caldo raggio d'amore, quella vivezza e lieta baldanza di gioventù, quella sacra modestia di una vergine, che osserviamo, benchè disgiunte e miste a difetti, in persone diverse, son qui concentrate in una sola; mentre il canto, la danza, il coglier dan vita e incanto e grazia di movenza alla pittura[26].

Ma fondamentali sono anche le osservazioni sulla universalità del campo di rappresentazione di Dante e sull'assoluta centralità in essa dell'individuo e del mondo terreno[27]. Tutti temi destinati a importanti sviluppi nella critica romantica. È poi decisamente stabilito il rapporto tra il poeta e il suo tempo e si scopre nella produzione di certi poeti contemporanei l'effetto della carica politica libertaria della sua poesia: «[...] i seguaci di Dante pubblicavano versi più atti a far sorgere lo spirito pubblico in Italia. Dante applicò la poesia alle vicende de' tempi suoi, quando la libertà faceva l'estremo di sua possa contro la tirannide; e scese nel sepolcro con gli ultimi eroi del medio evo»[28]. Si impone a partire da queste pagine l'immagine dell'uomo segnato dalla forza della passione e della volontà[29]. Nasce, e non senza ragione, il Dante monumento.

Nell'analizzare il *Discorso sul testo della Commedia di Dante*, pubblicato per la prima volta nel novembre del 1825, non bisogna mai scordarsi che si tratta di un saggio che vuol essere appunto *sul testo* e per l'edizione del

---

[25] Ora in U. Foscolo, *Saggi e discorsi critici*, vol. X dell'Edizione nazionale delle Opere di U. F., Firenze, Le Monnier 1953. Cito dalla traduzione in italiano.

[26] Ivi, pp. 286-7.

[27] Ivi, pp. 287-8.

[28] Ivi, p. 289.

[29] Ivi, pp. 292 sgg.

testo. L'intento dell'autore è dettare le regole per il recupero della parola autentica di Dante. Se si tiene ben presente l'orientamento dell'opera, sarà possibile evitare equivoci, incomprensioni ed errori. E per questo il discorso va smontato e ricostruito nella sua struttura e nei suoi snodi essenziali, anche con caute integrazioni che ne enucleino le *idee accessorie*. Si dovrà coglierne la linea esterna di sviluppo e le motivazioni e le tematiche interne. E su questo secondo punto è la scommessa dell'analisi, perché si tratta di dare coerenza e unità ad osservazioni che l'economia specifica del saggio non prevede di coordinare organicamente nel corpo della trattazione[30].

Il Foscolo si pone ancora, ma in termini nuovi rispetto al primo articolo edimburghese, l'interrogativo sul valore e il senso (anzitutto per lui stesso) di una rilettura di Dante. Il suo poema può porsi alla convergenza degli interessi e delle predilezioni sia di classicisti che di romantici, il che vuol dire spezzare l'alleanza di «dittatura tedesca e di Ecclesiastica»[31]. La sua carica liberatoria e lo spirito nazionale che lo anima sono la ragione profonda della sua nuova centralità — propiziata, come dirà anche alla fine del saggio, dalla cultura e dallo spirito della rivoluzione —:

> Pur è somma ventura che oggi pochi, se pur taluni, dissentano dall'opinione che il poema domanda d'essere meditato assiduamente. Molti nati per avventura a lavori più lieti accorrono a sudare intorno alle edizioni di questo libro. Né di certo ritroveranno rifugio migliore agli studj e all'ingegno; da che oggimai né durata di triste condizioni politiche, né vicissitudini di regni e di religioni, né forza umana potranno distruggerlo o proibirlo. Di quanto sarà illustrato tanto più gioverà ed in più modi, e le fatiche arriveranno aspettate alla letteratura fuori d'Italia[32].

La nuova attualità e la potenzialità di incidenza storica del poema sono, ovviamente, legate alla qualità della poesia. In essa si realizzano le condizioni proprie di un'età di unitaria interrelazione e corrispondenza delle facoltà e delle forme della vita e del pensiero, un'età *poetica*, antitetica alla presente, che è *scientifica*. Occorrerà dunque darsi stumenti adatti per interpretare un poema costruito secondo le regole di quella cultura. Sono pagine dettate dalla coscienza moderna — romantica — della rottura storica tra passato e presente, e le proposizioni foscoliane sono riconducibili, ma su un

---

[30] Vd. al riguardo G. Da Pozzo, Introd. al *Discorso sul testo della Commedia di Dante* cit., p. LXXXIV.

[31] *Discorso sul testo della Commedia di Dante* cit., pp. 175 sgg.

[32] Ivi, p. 182.

fondamento vichiano, alla definizione schilleriana dell'alienazione dell'uomo contemporaneo:

> La poesia primitiva sgorgava spontanea da quelle epoche singolari insieme e brevissime, e più meritevoli d'osservazione, nelle quali i fantasmi dell'immaginazione erano immedesimati nelle anime, nella religione, nella storia, e in tutte le imprese, e per lo più nella vita giornaliera dei popoli. Oggi la finzione poetica, e le dottrine filosofiche e religiose, e la pratica della vita, e fin'anche le più generose fra le passioni del cuore, sembrano non pure dissimili, ma separate nella mente d'ogni uomo da larghi intervalli. [...]. Vedevano il mondo naturale nel teologico: confondevano la vita e la morte, e non per via d'astrazioni; ma viveano co' morti; udivano demoni; conversavano con gli abitatori del cielo[33].

Un moderno commento non può prescindere dall'attenzione al rapporto tra storia e poesia: «[...] la storia non essendo stata sino ad oggi applicata con diligenza a un poema essenzialmente storico, molte chiose da lungo tempo hanno pervertito il poema insieme e la storia e addensate tenebre a tenebre intorno al secolo e alla mente di Dante»; «[...] osserverò solo quei canti dove la poesia e la storia s'illustrano maggiormente tra loro»[34]. E non può prescinderne neanche il problema filologico. Se è vero infatti che va preliminarmente accertato lo stato del testo, tale accertamento è impossibile senza affrontare le questioni relative alla datazione. E occorrono in proposito serie cautele. Soprattutto perché il lettore può trovarsi in presenza di varianti d'autore. Un'idea cardine dello studio foscoliano appunto è che Dante, persistendo le condizioni politiche del tempo della composizione, non intendesse pubblicare un poema in cui denunciava e condannava l'operato di troppi dei potenti della terra, e qualche volta anche quello dei suoi stessi protettori. E così il poema rimaneva sempre un'opera *aperta*: aperta a correzioni, mutamenti, rettifiche. Ne discende, tra l'altro, che le allusioni storiche non servono — o almeno non sempre — per datare i canti[35]. Punti questi su cui il critico ritorna più volte con decisione e lucidità:

> Per altro il sapere a quale delle tre parti o de' loro cento canti attendesse o prima o dopo, è questione oscurissima e di poco momento, quando tutte a ogni modo furono composte, e poi ritoccate. La idea del poema è visibile

---

[33] Ivi, pp. 182 sgg. Cfr. N. Mineo, *Cultura e letteratura dell'Ottocento e l'età napoleonica*, Roma-Bari, Laterza 1991², pp. 24 sgg.

[34] Ivi, pp. 187, 335.

[35] Ivi, pp. 187 sgg.

> fuor d'ogni dubbio nell'animo dell'autore ancor giovine; e la tarda esecuzione si fa manifesta nelle allusioni ad eventi accaduti poco innanzi ch'ei si morisse; ed ogni nuovo avvenimento che rinfiammava le sue passioni ed agitava la sua fantasia, diveniva nuovo e più caldo elemento dell'opera[36].

Nel discutere i luoghi che potrebbero contrastare a questa tesi, il Foscolo perviene ai risultati critici più importanti e duraturi, su cui tornerà più volte. Occupandosi dei versi 1-9 del canto XXV del *Paradiso*, stabilisce tre punti fondamentali: il carattere profetico del poema, per cui il poeta è soprattutto un «legislatore di religione», la centralità totalizzante dell'istanza religiosa e la funzione fondante dell'analogia con la visione di Paolo[37]. Dice a proposito dei versi 40 e seguenti dello stesso canto:

> Che il figliuolo della Chiesa militante, coraggiosissimo di speranze, fosse chiamato vivente ne' Cieli per vedere luminosa la verità, innanzi che gli fosse ordinato di diffonderla su la terra [...] risponde a ogni parola detta pur dianzi dall'Apostolo a Dante [...]. E ne emerge altissima e necessaria la ragione dell'assunzione di Dante, come san Paolo, ne' Cieli; di che fè cenno sin dal principio del poema [...] e non pertanto vide per avventura assai più, e certamente narrò cose che Paolo appena s'attenta di ricordare. [...]. Forse in altro secolo, forse anche nel suo, sotto accidenti alquanto diversi — e noi facciamo esperienza come i minimi casi d'una battaglia campale rimutano a un tratto le popolari opinioni — Dante avrebbe fondato nuova scuola di religione in Europa; ed ei v'aspirava, non foss'altro in Italia[38].

Più avanti, come si vedrà, a proposito dell'investitura profetica, definirà lucidamente i termini di un dilemma tuttora attuale, quello sulla posizione di Dante — vera convinzione o finzione funzionale — rispetto all'attestazione della delega apostolica[39].

Pone subito invece un altro dei problemi cui dedicherà molta attenzione, un problema apparentemente marginale: quello della conoscenza del poema da parte dei signori presso cui Dante aveva trovato rifugio. Anche su questo punto la risposta del critico è negativa[40]. Ma la questione si lega a quella, estremamente complessa, degli spostamenti del poeta dopo l'esilio[41]. È dub-

---

[36] Ivi, p. 459.

[37] Ivi, pp. 228 sgg. Vd. su questo punto N. Mineo, *La missione di Dante e la speranza*, in *Studi di letteratura italiana*, in memoria di C. Colicchi, Messina 1983.

[38] Ivi, p. 245.

[39] Ivi, p. 457.

[40] Ivi, pp. 267 sgg.

[41] Ivi, pp. 268 sgg.

bio per lui anche il tempo della presenza a Verona e a Ravenna. Era convinto infatti che si dovesse spostare assai in avanti il soggiorno presso Cangrande, cioè agli anni successivi alla ripresa ghibellina in Italia — collocabile intorno al 1316 —. Così come l'idea di riconoscere nello Scaligero il Veltro è successiva alla morte di Arrigo VII[42]. E la discussione del tema implica una messa a punto delle idee sul rapporto tra Dante e il suo protettore e, in un'estensione al generale, sul rapporto tra intellettuali e potere[43]. Che era questione di grande attualità negli anni della Rivoluzione e dell'Impero. Il Foscolo parte da un assioma: «La natura nega all'uomo potente e al grande ingegno di vivere pacificamente sociabili, e la loro guerra è perpetuata dalla umiliazione reciproca». Ma è anche vero che, quando «il bisogno d'ajuto è reciproco, la guerra rimanesi tacita». Nel caso specifico — ma sono possibili solo «congetture», —, si può inferire che a Dante «bisognavano armi di ghibellini, e vittorie che lo restituissero alla sua patria», mentre Cangrande, dovendo fronteggiare, tra l'altro, l'organizzazione della persuasione garantita ai guelfi dalla Chiesa, aveva bisogno a sua volta di un suo apparato che gli garantisse il consenso:

> Però gli scrittori non erano inutili federati a' condottieri de' ghibellini, e opponevano dottrine a dottrine, e parole a parole. [...]. Quanti dotti accorrevano alla corte di Cane della Scala trovavano stanza, perché con la sua naturale generosità cospiravano l'ambizione e la ragione di stato. I letterati essendo ancora rarissimi, vivevano più esaltati nell'opinione del mondo; la fortuna del nome futuro de' principi stava ad arbitrio di que' pochi, e le corti non avevano giornalisti né stamperie. Quanto più Cane aspirava alla gloria (e n'era avidissimo sovra ogni altro dell'età sua) e quanto più s'avvedeva della propensione e del vigore di Dante alla satira, tanto meno pare credibile ch'ei lo provocasse in suo danno. Ma senza questo, il solo concetto del grande ingegno e del sapere di Dante induceva molti a presumere in favore della setta e delle dottrine politiche ch'ei sosteneva a viso aperto in Italia; ed ogni dissidio pubblico fra il capitano generale e il sommo letterato de' ghibellini doveva nuocere a' loro fini comuni[44].

A un tempo più ravvicinato invece assegna il soggiorno a Ravenna. E la questione si connette a quella della seconda fase del tempo dell'esilio e a quella, ad essa legata, dei rapporti di Dante con la famiglia e soprattutto con la moglie[45]. L'interrogativo sulla ragione per cui Gemma non raggiunse mai

---

[42] Ivi, pp. 270 sgg. Cfr. p. 436.
[43] Ivi, pp. 385 sgg.
[44] Ivi, pp. 305-7.
[45] Ivi, pp. 330 sgg.

nell'esilio il marito offre al Foscolo lo spunto per una serie di osservazioni su momenti e figure del poema e della biografia, che il tipo di approccio gli consente — e consente ancora a noi — di vedere secondo nuove prospettive. Egli problematizza infatti la posizione di Dante in relazione all'appartenenza di Gemma al ceppo dei Donati. Osserva ad esempio che «pur quando ravvolge d'oscurità misteriosa l'ira sua contro alla memoria di Corso Donati e degli uomini viventi di quel casato, tanto più si compiace de' meriti delle loro donne. Non introduce nel suo poema, da Beatrice in fuori, veruna fanciulla che non sembri meno amabile di Piccarda; né moglie veruna che nelle virtù conjugali pareggi la vedova di Forese»[46].

Prospettive interessanti si aprono alla riflessione — e non importa che alla fine si possa giungere a un rifiuto delle tesi a cui sono collegate — anche in ordine ad altri punti della discussione sui tempi dell'esilio. Anzitutto l'assunto che il *Convivio* fosse stato intrapreso a Ravenna al tempo della delusione dopo la morte dell'imperatore — il 1313 quindi — e che fosse finalizzato alla dimostrazione della compatibilità di un suo richiamo a Firenze[47]. Cosa impossibile a pensarsi, osserva il Foscolo, se il poema, o sue parti, fosse già stato reso pubblico. È chiaro infatti che un *Convivio* finalizzato al rientro a Firenze e una *Commedia* che di quella città continuava a fare il luogo della colpa e dell'errore non potevano essere divulgati nello stesso tempo. Sono convinto che questa sistemazione nella visione del critico sia assai più importante di quanto non possa sembrare. Egli voleva ritrovare in Dante momenti di umano ripiegamento, ma collegati all'avvertita necessità di attestarsi sul terreno del realismo politico. Un realismo però che muove parallelo all'istanza utopica[48]. E ciò poteva confermare l'analogia tra la sua personale vicenda biografica e culturale e quella del grande vate «riformatore». Sarei addirittura indotto a pensare che in questa convinzione e volontà vada trovata la motivazione della stessa decisione di escludere che il poema fosse conosciuto nella sua interezza.

Ciò non significa che il sentimento patrio di Dante e il suo rapporto con Firenze non avessero, secondo il critico, una loro interna dimensione tragica, data proprio dalla persuasione che la ricostruzione potesse nascere solo dalla distruzione. Soggettivamente coinvolto, il Foscolo scrive, tra realismo e utopia, una pagina — oggi certo di inquietante attualità — giacobinamente e patriotticamente *passionata*:

---

[46] Ivi, p. 339.
[47] Ivi, pp. 345 sgg.
[48] N. Mineo, *U. Foscolo* cit., pp. 83 sgg.

> Se non che allora come oggi, a rifare l'Italia avrebbe bisognato innanzi tratto disfarla. Il Machiavelli ne' suoi discorsi politici lasciò per precetto, che se certe città, ch'esso nomina, non saranno tolte di mezzo, la peste della servitù a' forestieri, e tutte le sue codarde ferocie e ignominie, non saranno sanabili mai. Vorrebbesi anche un Mosé al quale Dio comandasse di trucidare in un solo giorno venti e più mila de' figli d'Israele educati a venerare gl'Idoli de' Faraoni. [...]. A Dante la prima, se non la sola città da disfare e rifare a beneficio d'Italia, pareva Firenze; perciò ch'egli vi aveva patito delle calamità derivate dall'alleanza de' forestieri e de' Papi. Le sue passioni talor precorrevano il suo giudizio: gli suggerivano teorie politiche [...]. Che le vittorie d'un conquistatore di tutta l'Italia, e la desolazione di più che mezzi gli abitatori suoi, e lo sterminio di alcune città bisognassero a liberarla dalle perpetue e civili carneficine, e assicurare a' nepoti «l'eredità della pace», era verità che Dante sentiva, vedeva, e predicava con sapienza, e fortezza degna degli amatori non evirati della loro patria[49].

Tutto cambierà, quando Dante si sarà reso conto che il ritorno a Firenze gli era negato e dopo che si determineranno — tra 1314 e 1318 — condizioni storiche nuovamente favorevoli ai ghibellini. Allora egli si dedicherà tutto al poema, e la tensione politica del *Convivio* diventerà la «poesia profetica» della *Commedia*[50]. E in funzione di questa — spiega Foscolo — scriverà la *Monarchia* e il *De vulgari eloquentia*[51]. Giustamente nel saggio si osserva che poca attenzione è stata dedicata nei secoli precedenti alle opere *minori* di Dante, anche da parte del Boccaccio[52]. In realtà, e il rilievo ha un forte significato, un nuovo orientamento di lettura si è determinato solo dopo la radicale innovazione introdotta nel gusto e nelle convenzioni letterarie da Alfieri e Monti[53] e, come dirà oltre, dopo l'instaurarsi dello spirito della rivoluzione.

Si ripropone di conseguenza — per l'ultima volta — il problema del soggiorno ravennate e dei rapporti coi Da Polenta. A proposito della produzione poetica attribuita a Guido Novello, il Foscolo apre una disgressione sui poeti del tempo di Dante, e, come più volte avviene nel saggio, quasi incidentalmente approda a suggestive osservazioni sulla poesia dell'episo-

---

[49] *Discorso sul testo della Commedia di Dante* cit., pp. 368-9.

[50] Ivi, p. 373.

[51] Ivi, pp. 387 sgg.

[52] Ivi, pp. 308 sgg.

[53] Ivi, pp. 400 sgg. Per Alfieri e Monti lettori e "debitori" di Dante, v. U. Foscolo, *Epoche della lingua italiana*, in *Saggi di letteratura italiana*, P. I, vol. XI dell'Edizione nazionale delle Opere di U. F., Firenze, Le Monnier, p. 148.

dio di Cavalcante nel X dell'*Inferno*[54]. Come il rilievo relativo alla costruzione a contrasto del canto: «Il passaggio istantaneo in quel canto dalle fiere memorie e dalle profezie delle stragi civili, alle malinconiche dell'amico morente, e alle lodi della filosofia e delle lettere, è uno de' contrasti di sceneggiatura e di chiaroscuro da' quali risultano gli effetti maggiori, direi quasi tutti, delle arti d'immaginazione»[55]. È ancora la poetica personale a suggerire il rilievo critico e a dettare il giudizio generale.

Neanche ai suoi ospiti ravennati, argomenta dunque Foscolo, Dante poteva far conoscere per intero il poema, ed è significativo che non si trovino in esso lodi nei confronti di Guido da Polenta[56]. Segno di gratitudine fu però scrivere di Francesca, ed è più che probabile che a lui il poeta avesse fatto conoscere i versi che la rievocano — egli riteneva erroneamente che il Guido ospite di Dante fosse il padre di Francesca —. Nascono le classiche pagine sull'episodio, in cui si afferma la tesi, destinata a grande futuro, della pietà dell'autore nei confronti del personaggio come nota dominante, ma senza alterazione della realtà storica e sentimentale, in funzione dell'intento rappresentativo — già evidenziato nel *Parallelo* — che vuole unire *ideale e reale*[57]. Ancora un riverbero sull'interpretazione della soggettiva tensione e coscienza creativa del critico poeta. Ma non meno importante è che egli qui additi in Dante «il primo, unico, vero protagonista del poema». Non siamo certo alla distinzione tra l'autore e il personaggio, anzi vede assolutamente come figura unica le due figure, diremmo anzi che le confonda. Eppure siamo dinanzi ad una suggestiva premessa critica, perché, appunto perché sono attribuite all'autore le condizioni proprie del personaggio, l'ottica è spostata dai personaggi a Dante, visto, in contrasto con l'impostazione propria del poema epico classico, come istanza centrale della *Commedia*: «[...] Dante, oltre che rappresentare mondi ignotissimi alla natura esistente, vi si mostra l'unico creatore, e vuole apertamente ed opera sì che ogni pensiero e ogni senso connesso a quelle rappresentazioni sia destato e diretto da lui»[58]. Il critico conclude quindi con la suggestiva ipotesi che l'episodio di Francesca e quello di Ugolino siano stati concepiti nello stesso tempo in vicinanza degli avvenimenti stessi, e poi via via ripresi lungo un processo di successivi interventi[59]. È ancora il modello personale di lavoro

---

[54] *Discorso sul testo della Commedia di Dante* cit., pp. 410 sgg.
[55] Ivi, p. 423.
[56] Ivi, pp. 436 sgg.
[57] Ivi, pp. 442 sgg.
[58] Ivi, pp. 453-4.
[59] Ivi, p. 452.

poetico, il suo procedere per lunghe e varie fasi di elaborazione e un fitto e intricato sviluppo di varianti.

Ancora una volta poi il saggio ritorna sul tema della pubblicazione del poema. Le condizioni storiche degli ultimi anni, o solo dell'ultimo, della vita di Dante e di quelli immediatamente successivi alla sua morte erano ancora tali da impedire anche ai suoi familiari di render note le intenzioni dell'autore e la sua convinzione di una delega apostolica:

> Se, come io presumo, il poeta sentisse nell'animo, o solo stimasse utile di far credere, ch'egli era delegato dagli Apostoli, è uno degli arcani de' quali gli uomini perseveranti a meta pericolosa ed altissima, non sogliono mai parlare che alla loro coscienza. Il futuro si maturò sì contrario alla sua aspettazione, che i suoi famigliari dissimularono, e questa, se pur mai n'ebbero indizio, ed altre intenzioni di minore momento, e ch'essi — e le prove comincieranno ad uscire chiarissime — non potevano né ignorare né dire[60].

Ma quella stessa realtà storica nei suoi ultimi anni doveva corroborarne la vocazione profetica[61].

Il tema si lega a quello dei tempi di composizione. L'inizio potrebbe risalire ai tempi del priorato e la prima ispirazione fu certo *teologica* — come pensava Boccaccio —: «Una sacra visione agitavasi nella fantasia di Dante, chi sa da quando? e fors'anche sino dalla sua fanciullezza». E forse lavorò prima proprio al *Paradiso*, e particolarmente ai luoghi «dottrinali e allegorici», e perciò questa cantica sembra scritta in un tempo in cui il poeta non padroneggia ancora il suo linguaggio, specie nel rapporto col latino[62]. Ma, trattandosi di opera *in fieri*, non importa poi granché se i primi canti siano stati composti prima o dopo l'esilio. In verità l'architettura del poema è tale da sopportare ogni tipo di successivi interventi — modificazioni testuali e spostamenti — senza rimanerne alterata: «Or solamente guardando all'apparente disposizione e a' compartimenti maggiori e minori di tutto il lavoro, ti avvedi che furono congegnati con tanta previdenza ch'ei potesse lasciarlo compiuto quando che fosse, e tuttavia gli permettesse cangiamenti infiniti, senza che mai disturbassero il suo tutto, né alterassero in nulla il disegno. Bastava mutare le parti; e anche mutandone molte, e più d'una volta, il poema si rimaneva lo stesso a ogni modo». E si adducono esempi che non possono non produrre effetti di straniamento anche nel lettore più

---

[60] Ivi, p. 457.
[61] *Ibidem*.
[62] Ivi, p. 458-9.

legato a schemi interpretativi canonici. D'altra parte, stando alle indicazioni provenienti dalle profezie del Veltro e del Duce — da lui riferite sempre a Cangrande —, se non si accettasse la tesi della *Commedia* come opera aperta, si sarebbe costretti a pensare a una sua composizione ristretta nello spazio di poco più di quattro anni. Cosa in sé impossibile[63].

Erano i processi storici contemporanei a imporre le variazioni redazionali. Ed erano eventi che esaltavano le motivazioni e le istanze profetistiche del poeta:

> Restava a pena un anno di vita al poeta, e Roberto di Napoli eletto ad opporre tutte le armi de' guelfi alla lega de' ghibellini, sollecitava Papa Giovanni XXII, di minacciare dell'interdetto i principi federati dello Scaligero. [...]. A rinfiammare l'ira e il dolore di Dante, e fargli più gravi i pericoli, venne Capitano dell'esercito pontificio un figliuolo di quel Carlo di Valois, mandato già da Bonifacio VIII in Firenze, e stipendiato da' guelfi, a diffamare il poeta, e cacciarlo con altri molti della repubblica[64].

Il Foscolo si sofferma ulteriormente sulla dimensione profetistica del poema: sulla coscienza teorica che ne è consegnata nell'*Epistola* a Cangrande, sull'investitura dello Spirito santo, sull'analogia paolina, sulla verità delle cose viste[65]. La tradizione delle visioni aveva creato «una mitologia nuova», ma «la più poeticamente fantastica, e la più storica insieme e più sacra e più filosofica delle visioni, crebbe nel secolo e nella mente di Dante»[66]. E l'ardua volontà profetistica si legava a *invidiose* convinzioni e scelte strutturali e formali:

> [...] Dante tendendo a riformare la religione, importavagli di narrare ch'ei vide San Pietro circondargli tre volte la fronte di luce, e consacrarlo alla missione Apostolica di San Paolo. Le sue rivelazioni de' regni de' morti, a riescire potenti sul mondo d'allora, avevano da parere non immaginarie, ma vere; e non tanto mirabilmente poetiche, quanto religiosamente autentiche al pari delle predicate alla moltitudine nelle chiese, e talor descritte negli annali de' regni[67].

Gli eventi di cui si diceva dovevano rendere ancora più aspri i vaticini e

---

[63] Ivi, pp. 459 sgg.
[64] Ivi, pp. 476-8.
[65] Ivi, pp. 476 sgg.
[66] Ivi, pp. 467 sgg.
[67] Ivi, pp. 472-3.

le rampogne contro la Chiesa: «Il concorso di queste circostanze rafferma la congettura che i vaticinj contro la Chiesa rinfierirono nel poema di Dante verso la fine della sua vita»[68]. Perciò forse i suoi stessi figli non avevano una copia intera degli ultimi tredici canti del *Paradiso* — è ancora il racconto del Boccaccio —. E per questo non poteva essere editore del poema neanche Cangrande, e i figli di Dante ritardarono a renderlo pubblico[69].

Stabilita la dimensione profetistica, occorreva liberare il poeta e il poema da ogni ipotesi di volontà e attitudini banalmente vaticinatorie. E sarebbe stato poi possibile così affrontare il punto relativo al significato allegorico della selva e alle varie interpretazioni di questa. Esce rafforzata — ed è così superata la forma dubitativa dell'asserto di altri luoghi[70] — la convinzione che il poeta avesse realmente creduto nell'investitura profetica: «Vien, parmi, acquistando forza di vero l'ipotesi della missione divina di Dante da' tre apostoli che nell'altissimo de' cieli lo consacrarono a militare»[71]. Una certezza che lo legittimava a prendere decise posizioni rispetto alla dottrina e alla prassi della Chiesa[72].

L'attenzione ritorna alla fine ai primi commentatori. Il Foscolo ne mette in rilievo sia le cautele interpretative sia l'autenticità dell'informazione, che in qualche caso poteva derivare proprio da contatti diretti con lo stesso autore. E privilegia il commento dell'Anonimo, che egli suppone possa essere dello stesso Jacopo di Dante[73]. L'opera si conclude col ritorno alla riflessione sui codici e sulla tradizione del testo. Importante la classificazione della tipologia delle varianti. Le più significative e interessanti per l'interpretazione, come è naturale, quelle d'autore, e il loro riconoscimento si collega alla evidenziazione del procedimento espressivo fondato sulla pregnanza e la polisemia: «Ma, e chi può mai rimutare di pianta i significati fondamentali prescritti dal tempo e dagli uomini alle parole? Ei bensì costringevale con la sintassi e accompagnavale in guisa che s'infondessero in esse moltissimi sensi. Indi il conflato d'idee concomitanti prorompe simultaneo e potente dalle sue locuzioni»[74]. Un modo di scrittura, afferma decisamente il critico, che Dante aveva appreso da Virgilio; ed era la via

---

[68] Ivi, p. 478.
[69] Ivi, pp. 478 sgg.
[70] Vd., ad esempio, sopra, n. 52.
[71] Ivi, pp. 512 sgg.
[72] Ivi, pp. 515 sgg.
[73] Ivi, pp. 527 sgg.
[74] Ivi, pp. 546-7.

verso il «sublime»[75], corrispettivo formale della tensione o della contemplazione dell'infinito e dell'universale[76].

Il saggio si chiude con cenni sulla fortuna editoriale del poema e con l'avvertimento che una nuova edizione debba anche esser fondata sull'attenzione alla componente metrica, linguistica e fonetica[77]. Ma la vera conclusione era stata fissata qualche pagina prima. La nuova lettura di Dante nasce con la rivoluzione che apre il tempo moderno: «[...] la rivoluzione dalla quale la mente umana in Europa sembrò concitata istantaneamente, s'approssimava palese ed irresistibile sino d'allora; e molte nuove opinioni erano promosse come per impeto di fatalità [...]. Diresti che gli anni impazienti di mutazioni volessero simultaneamente portarle anche in cose di nessun momento al più de' mortali»[78]. Affermava così ancora la potenzialità di intervento nel reale del poema dantesco e la ritrovata attualità del suo messaggio.

---

[75] Ivi, pp. 535 sgg.
[76] Ivi, p. 540.
[77] Ivi, pp. 558 sgg.
[78] Ivi, p. 561.

ROSA MARIA MONASTRA

IL POETA E I VATICINI
(A PROPOSITO DI UNA LIRICA DI BARTOLO CATTAFI)

Il sei luglio alle cinque del mattino
il tram a vapore partito per Messina
emise dall'imbuto fumo
faville e un lungo fischio,
appena nato girai la testa
verso quel primo saluto della vita.
Appartengo a una razza
bisognosa d'auguri
mi dolgo di non potere
stringermi la destra con la destra
baciarmi le guance
quando una volta l'anno
mi scorre accanto zampettando all'alba
l'acquatico figlio della luna
che porta la mia sorte sigillata
nel pentagono della sua corazza[1].

Nella perfetta, tersa e tuttavia enigmatica tessitura di questa poesia, rispetto a cui — come tenteremo di dimostrare — l'insondabile geometria del segno zodiacale costituisce insieme l'oggetto del discorso e la sua figurazione emblematica, è lecito vedere qualcosa di più di un convincente esito espressivo. Come attesta la dilatazione dell'ultimo verso a titolo di un'intera sezione della silloge *L'aria secca del fuoco*, siamo piuttosto di fronte ad una articolazione importante, ad un punto di forza nell'attività poetica cattafiana dei primi anni '70.

Per documentare questa valutazione sarà bene partire un po' più da lontano, e precisamente da alcuni dati esterni i quali, se non possono spiegare

---

[1] B. Cattafi, *Cancro*, in *L'aria secca del fuoco*, Milano, Mondadori, 1972, p. 145. La poesia è stata composta il 21 aprile 1971: cfr. V. Leotta, *Note ai testi*, in B. Cattafi, *Poesie 1943-1979*, Milano, Mondadori, 1990, p. 332.

i tempi e i modi della poesia (semmai può accadere il contrario, e cioè che la poesia dia senso alle scelte e ai comportamenti personali), servono comunque ad individuare nei testi alcuni motivi di superficie intorno a cui ad un certo momento si organizza il dettato poetico. E anzitutto non sarà inutile ricordare come alle spalle dell'*Aria* ci sia un vuoto di più che otto anni: un "grande silenzio"[2] durato dal gennaio 1963 al febbraio 1971, durante il quale sappiamo che Cattafi si dedicò principalmente alla pittura, badando per il resto solo al disbrigo di faccende pratiche, o magari assecondando il suo *penchant* edonistico (la convivialità, la caccia). Ed ecco l'altra circostanza di rilievo: il rientro in Sicilia, nel 1967; quindi la fine della "smania odeporica", del "dispersivo nomadismo della giovinezza"[3], la chiusura della stessa stagione milanese, e viceversa la rivitalizzazione di quelle radici che sembrava fossero state drasticamente divelte.

Nelle poesie dell'*Aria* quest'orizzonte biografico sembra fornire lo sfondo giusto su cui situare i nuovi elementi tematico-stilistici della raccolta. Ad apertura di libro predomina infatti la sensazione di trovarsi di fronte ad una grande esplosione di vitalità: come se l'intermezzo impoetico e la riscoperta del proprio mondo d'origine fossero da correlare ad un'improvvisa effervescenza, ad una ricerca di realismo.

Già la prima sezione dell'opera, *Lo Stretto*, proponendo un'immagine della Sicilia come "terra e mare d'eccessi" dove "con un salto si passa dalla frescura/ del paradiso alla geenna", si concede a sua volta il gusto di misurarsi con gli "eccessi" dell'esibizione stracciona e della polemica antistatale; oppure sornionamente delinea una sua festosa rassegna ittica (*Buddàci, Pesce spada, Stoccafisso, L'aguglia...*); né esita a degradare il nobile *tòpos* dell'*invitation au voyage* celebrando il fascino del traghetto, misero e glorioso "mondo/ ferroviario e marino viaggiante".

Il viaggio, appunto. Nella quarta sezione (*Linea di costa*), ecco, a fron-

---

[2] Cfr. G. Raboni, introd. a B. Cattafi, *Poesie scelte (1946-1973)*, Milano, Mondadori, 1978, pp. 18 e 20-21. "La fine del silenzio coincide con la revisione dei tredici componimenti datati 'Milano 1962', che formano la prima parte di *Lame*, cui adesso si aggiunge l'ultimo, *Fecondità* [...], scritto a Terme Vigliatore il 22 marzo 1971: il libro, corredato da un'acquaforte del poeta e due acqueforti dello scultore Carmelo Cappello, uscirà dai torchi a mano di Renzo Sommaruga, a Verona, nell'estate del 1973" (V. Leotta, *Note ai testi*, in op. cit., p. 330). Nel frattempo però il 'risorgimento' poetico di Cattafi avrà avuto modo di dispiegarsi in vari quaderni, il cui primo risultato in termini di pubblicazione sarà proprio *L'aria secca del fuoco*.

[3] R. Contarino, "*Chiromanzia d'inverno*" *di Bartolo Cattafi e la "scommessa" della fede* [1990], in *L'umorismo e il comico e altri studi di letteratura siciliana*, Rovito (CS), Marra, 1991, pp. 187-89.

te di qualche residua testimonianza dell'antico amore per l'estremo Nord, per un'"ultima/ [...] Tule" peraltro "immensamente simile alla morte"[4], il dispiegarsi di un colorito paesaggio balcanico, in cui "miele" e "mosche", "urine" e "melloni" sono strettamente congiunti. Di più: se ai suoi esordi il poeta aveva decisamente rifiutato ogni mitologia ellenizzante ("Dov'è l'antica Grecia/ con dracme sonore/ come il mare d'Omero?/ Non ne so nulla"...)[5], qui invece quella tradizione torna ad essere un punto di riferimento, in un'ottica che adesso si riconosce come necessariamente mediterranea:

> A torso nudo affondati
> nella macchia mediterranea
> da Gibilterra al Bosforo
> guardiamo il mare d'Omero
> ricco d'inganni e certezze[6].

Nell'ambito di questa virata verso il basso (il basso della carta geografica e della storia, della scala sociale e della cultura, del corpo e delle intonazioni linguistico-stilistiche) si inquadrano anche la celebrazione delle usanze gastronomiche popolari (vedi la sezione *La testa del maiale*), i frequenti abbandoni all'onda calda dell'eros (vedi soprattutto i versi per una *belle négresse*, in *Linea di costa*), i sussulti di aggressività, tanto violenti ed irrelati da apparire quasi giocosi (*Difesa, Apostrofe, Imparare a vivere* ...), le poche ma non per questo trascurabili composizioni su Lourdes, ispirate alla

---

[4] Le poesie nordiche, in questa raccolta, iniziano con il "cielo brumoso" di *Incontro a Stirling* (p. 97) e si concludono con *Un addio* (p. 103): "la mia fetta di mondo/ gira nel senso opposto della vostra/ scivola scende lungo l'asse [...]". Prestissimo "ultima Tule" sarà solo un luogo della mente (p. 158).

[5] *Le mosche del meriggio*, Milano, Mondadori, 1958, p. 63.

[6] *Nella macchia mediterranea*, in *L'aria...*, cit., p. 81. Su questo diverso atteggiamento potrebbe aver influito il *boom* della letteratura neogreca in Italia a partire dagli anni '60, un *boom* favorito anche da alcuni avvenimenti di risonanza mondiale (il Nobel a Seferis nel '63, la dittatura militare dal '67, la morte dello stesso Seferis nel '71): cfr. C. Carpinato, *Sulla letteratura neogreca dell'ultimo ventennio*, "ITALOELLINIKA'", rivista di cultura neogreca, Ist. Univ. Orient. di Napoli, 1990, n. 3, pp. 219-36. Un preciso diagramma di tale interesse sul piano editoriale si ricava dalla bibliografia (inedita) di A. Kolonia, *Traduzioni in italiano dei libri di autori greci (1945-1994)*. Quanto all'influsso che questi scrittori possono aver esercitato su Cattafi, si tratta di una ricerca ancora da fare: per il momento disponiamo solo di un'indicazione di V. Sereni (*Per Bartolo Cattafi*, in "Lunarionuovo", a. II, 1980, n. 6-7, pp. 3-4), che faceva i nomi di Kavafis, Seferis e Ritsos.

religiosità dei semplici, alla loro voglia di miracoli (*Al nome di Lourdes, Generali di brancardiers, La Valle, Nel cantiere, Come se il fiume Gave*)[7], e infine l'*hapax* di una poesia civile, antibellicista ed antimilitarista, cui non dispiace qua e là qualche tocco da povero "fante", alla Vann'Antò (vedi per es. *Il colonnello Sabbatini*, nella sezione *A dicembre Badoglio*).

Onestamente non possiamo dire che questo sia il Cattafi migliore. Quel che importa tuttavia è il suo desiderio di aprirsi a suggestioni e motivazioni nuove, provenienti da aree culturali anche diversissime. Se poi dalle prime quattro sezioni, prevalentemente orientate verso il repertorio basso di cui abbiamo detto, si passa alle altre tre, ci si accorge meglio di quali siano gli spunti forti, destinati a trasformarsi e a durare. Vista nel suo percorso complessivo, infatti, questa raccolta configura un discorso poetico sempre più decisamente incline all'astrazione: un discorso che, muovendo "dall'impura, iridescente poltiglia dell'esperienza", finisce con lo sfumare, "attraverso le figurazioni spontaneamente araldiche di *Amare le more* e la complicata, tortuosa serenità di un'autoanalisi condotta per emblemi (*Nel pentagono della sua corazza*), nella trasparenza oracolare dell'ultima sezione, *Tenebra e azzurro*"[8]. Proiettata su tale direttrice, quella stessa vitalità di cui prima parlavamo appare allora assai meno convinta e convincente, quasi si rapprende in gesti e maschere rituali, e alla fine confessa la propria origine surrettizia: "vita apparente" e "buona morte vivente", ricerca "di pace [...] al riparo/ di minime cose", "falso che t'affascina/ nell'idiota stagione/ della purezza di cuore". Si apre pian piano l'abisso di una catena metonimico-metaforica che non rinvia a nulla, che nella sua autoreferenzialità esprime appunto una sempre più netta messa in questione del concetto di realtà. Quanto più stringente si fa l'attenzione ai segni, tanto più si dirada la fiducia nella possibilità di colmarli di senso, di scoprire corrispondenze o cogliere epifanie, di rompere "l'ultimo velo": ecco allora "baluginanti presenze" che "fornicano con noi sul filo della battigia", bottiglie-simulacri da riempire con cose che noi soli conosciamo, lettere smarrite dalla "busta sbiancata/ di celeste saliva", fughe di specchi a cui abbandonarsi "col cuore scoppiato/ perdutamente", sfingi degradate a ornamento di "alloggi lungo i viali", avanzi di "parole sul frontone d'un tempio vuoto" ... Elementi naturali (sole, vento, mare, nuvole, animali, piante e fiori),

---

[7] I toni di umile fede e di polemica antiateista erano ancor più accentuati nelle prime stesure di alcune poesie: cfr. V. Leotta, *Note ai testi*, in op. cit., p. 331.

[8] Così G. Raboni nel risvolto di copertina dell'*Aria*: e cfr. dello stesso l'introd. a B. Cattafi, *Poesie scelte (1946-1973)*, cit., pp. 21-23.

forme e colori, oggetti più o meno usuali, fisionomie umane — tutto un universo 'reale' si ripropone in questa raccolta cattafiana in termini dapprima pieni, riferibili cioè a cose concrete, poi sempre più sfuggenti, talora interpretabili come correlativi oggettivi di una vicenda mentale che si può ancora conoscere e comunicare, ma a volte del tutto assoluti, sciolti da qualsiasi altra intenzione semantica che non sia mera negatività.

In questa direzione l'indubbio lascito della grande letteratura dell'Assenza e dell'Attesa (ivi compreso quello montaliano) lievita in forme originali, tanto più allarmanti quanto più svuotate di fede nel potere salvifico della parola. C'è da dire che nelle sue prime prove Cattafi aveva costeggiato spesso la tradizione esoterica cara al simbolismo (e sia pure coniugandola con altre suggestioni di tutt'altra provenienza): basti leggere quell'*Astro* della raccolta inaugurale *Nel centro della mano* (poi inclusa nella successiva *Le mosche del meriggio*), che è tutta costellata di *tòpoi* simbolistici ("torri", "navi", "lanterne", "cristalli"), e che si conclude con un *surplus* di ambiguo misticismo ("Cristo la fiamma crepita nell'olio/ Cristo la spiga assorbe il tuo colore")[9]. Poi la dura, tagliente essenzialità degli anni '60 aveva operato con cospicuo sfrondamento in quell'immaginario ancora estetizzante; tuttavia elementi di provenienza esoterica hanno continuato ad affiorare nei testi cattafiani, e vi appariranno fino all'ultimo, ma sempre più spogliati di contenuto, "inquietante ingombro"[10] utile solo a designare una perdita. Potrà accadere allora che l'antica concezione del mondo come libro partorisca il moderno disincanto di una natura ridotta a funebre *signatura* ("Fu una lunga scrittura/ minuziosa e lenta/ come un cespuglio a piccole foglie/ [...]/ e tutta si ravvolse intorno a noi/ stecchi pruni foglie frutti/ prima di nostra morte")[11], o che la baudelairiana foresta di simboli venga assorbita dal suo doppio negativo, dall'"immane foresta del non segnato"[12].

---

[9] *Astro*, in *Le mosche del meriggio*, cit., p.18. Il riferimento può avvenire anche nelle forme rovesciate care a certo esoterismo di fine Ottocento e primo Novecento: in *Muro del Sud* (ivi, pp. 19-20) Cristo è identificato con la "bionda bestia" dell'*Apocalisse*, "che ti trascina cantando nel deserto", e vi si potrebbe vedere una suggestione da *The Second Coming* di W.B. Yeats (*Collected Poems*, London, Macmillan, 1961, p. 211: "somewhere in sands of the desert/ a shape with lion body and the head of a man,/ a gaze blank and pitiless as the sun,/ is moving its slow thighs"...).

[10] Cfr. *Kaaba*, in *Marzo e le sue idi*, Milano, Mondadori, 1977, p. 36.

[11] *Scrittura*, in *Segni*, Milano, Scheiwiller, 1986, p. 77. Il carattere almeno parzialmente 'infernale' di questa metamorfosi si evince anche dall'implicito riferimento all'episodio dantesco di Pier delle Vigne attraverso l'uso dei termini "stecchi" e "pruni".

[12] *Pagina bianca*, ivi, p. 120. "L'equazione tra scrittura e universo che ha ossessionato la poesia moderna da Poe a Mallarmé si ripresenta in Cattafi: non per tentarlo ad

Al segno "preciso" ed alienato si contrapporrà la "parola illimitata", un verbo forse divino, certo incapace di redimere: la poesia stessa, che manifesta compiutamente la propria essenza autodistruggendosi.

> Ti vedo sulla spiaggia nella parte
> di chi non è né sughero né tavola
> ma elemento leggero d'un altro paesaggio
> parola illimitata
> senza più segno e nesso
> connotato catena tatuaggio[13].

* * *

Su questo sfondo il testo da cui abbiamo preso le mosse risalta nella sua posizione di snodo, tra il pulsare accattivante della "vita" (il "tram a vapore", e dunque il movimento, il viaggio, la scoperta del mondo) e la fissità di un destino imperscrutabile (la "sorte sigillata" nello zodiaco, e dunque la vanità del movimento stesso, la sua insensatezza); tra la cordialità di una confessione antieroica, al livello di una sensibilità quasi adolescenziale ("mi dolgo di non potere/ stringermi la destra con la destra/ baciarmi le guance"), e lo sconcerto che viene dal sapersi in potere di un Altro misterioso, un essere sovrumano forse ("figlio della luna"), oppure subumano ("zampettando")[14], ovvero una cifra dell'inconscio ("nel pentagono della sua corazza").

Come sempre in Cattafi, la nuova trama attraversa un vecchio ordito. Qui si comincia con un'immagine di modesta pendolarità provinciale, "il tram a vapore [...] per Messina", che chiaramente fa il paio con quella del

---

apporvi un estremo sigillo, ma per invitarlo a un trasognato confronto con la materia dello scrivere, le incantate figure visibili sempre risorgenti dal bianco e l'ombra nera che le insegue, le cattura, le immobilizza in nuovi geroglifici" (M. Bulgheroni, introd. a B. Cattafi, *Segni*, cit., p. 10).

[13] *Relitto*, ivi, p. 132.

[14] "Zampettando" si trova poi anche in *Messaggio* (p. 207), "zampettare" e "zampettanti" in *Marzo e le sue idi* (rispettivamente in *Alla pazzia quasi*, p. 58, e *Ai bianchi macchinari*, p. 79). Ne viene fuori un diagramma che va dall'ansioso, ma tutto sommato affettuosamente colloquiale, grottesco montaliano (cfr. *La bufera*, Milano, Mondadori, 1970[5], pp. 80 e 116) fino ad una vera e propria visione d'incubo: "Ai bianchi macchinari/ nelle tenebre chiusi nella terra/ produttori di fusti/ foglie frutti di colore/ ai bianchi macchinari/ volanti per l'aria/ a terra zampettanti/ vestiti di scuro sangue/ gli addobbi metti i finimenti/ la merce del tuo sacco/ in fretta per non vedere/ le ruote a nudo/ il congegno che arrancando schizza/ scintille sulla selce".

traghetto di cui già abbiamo parlato: sembrerebbe allora un *incipit* alla buona, intonato a quel gusto della quotidianità che ci ha colpiti ad apertura di libro. D'altra parte è evidente che, pur nella loro umiltà, tram e traghetto sono comunque immagini di locomozione, imparentate con quelle del treno e della nave che sovente percorrono la prima produzione cattafiana: tutti "veicoli ed avvertimenti dell'esodo"[15], destinati a sparire dalle raccolte più tarde; oppure (è il caso della nave) a tramutarsi in una ripresa verticale dell'antica metafora (orizzontale) della vita umana. Dal "viaggio-fuga" ad una "conclusiva navigazione interiore"[16], il campo della *mutatio* andrà configurandosi sempre più come una strenua ricerca di coerenza: esso cioè verrà a coincidere col campo opposto dell'*ordo*, ribadendo un'ardua proposta di crescita nell'identità, da realizzarsi insieme sul piano poetico e su quello esistenziale, e da consegnare al fuoco ermeneutico della morte[17]. Da qui il valore fortissimo, tutt'altro che meramente retorico, che a un certo punto riveste il gioco di riecheggiamenti e concatenazioni tra una lirica e l'altra, tra una raccolta e l'altra: non si tratta solo di trasformare una serie di frammenti in una continuità poematica[18], si tratta di costruire un orizzonte umano all'interno di un sapere senza verità. Da qui ancora, per quanto attiene alla nostra poesia, la centralità di questo "tram a vapore", figura al contempo di vita semplice e di ricerca dell'Altrove, emblema di una vocazione alla periegesi che non solo si va interiorizzando, ma anche sempre più chiaramente si riconosce come illusoria.

Da notare, ai vv. 3-4, la presenza di quello schema ternario ("fumo/ faville e un lungo fischio") che costituisce un tratto caratteristico dello stile cattafiano: lo troviamo già nell'*incipit* della citata *Astro*, anche lì con l'allitterazione iniziale (intensificata dall'occorrenza anche in sede aggettivale: "Astro, amore, altissima arancia"). Certo, c'è una grande differenza tra quell'avvio sostenuto, intriso di simbolismo esoterico, e questa soluzione

---

[15] R. Contarino, *"Chiromanzia d'inverno" di Bartolo Cattafi...*, in op. cit., p. 190.

[16] *Ibid.*, p. 199.

[17] Interessante in questo contesto la ripresa di un'immagine esoterica come quella della crescita vegetale, per anelli concentrici, in *Ragioni*: "Radicati alle nostre ragioni/ intenti immobili quasi/ senza muover fronda/ con scatti impercettibili allarghiamo/ anelli/ contempliamo cose/ che la linfa ci porta dal profondo/ e quando poi tagliàti/ alla base gettàti/ nello schianto nel turbine del mondo/ avremo buone ragioni/ forti fibre compatte allungate/ fiamme più chiare/ da dare alla morte" (in *L'allodola ottobrina*, Milano, Mondadori, 1979, p. 16).

[18] Su quest'aspetto ha richiamato l'attenzione G. Giudici (*Sembrava uscito da una pagina di Hemingway*, in "L'Unità", 15 marzo 1979, e poi in "Lunarionuovo", n. cit., pp. 50-51).

bonaria, proiettata verso un esito umilmente fonosimbolico, forse venata di autoironia (come sembrerebbe suggerire anche la presenza di un modesto "imbuto", propulsore di "fumo" e "faville" del tutto inoffensivi, e dunque in implicito contrasto con il successivo impiego in senso distruttivo-infernale)[19]. E nondimeno l'ossessione trinitaria che percorre l'opera del nostro poeta e che, coniugandosi con altre geometrie compositive, ne evidenzia sempre più chiaramente lo sforzo di dar forma all'informe, di rendere dicibile l'indicibile, ebbene tutto ciò proietta anche su questo *exordium*, apparentemente arioso e sereno, il riverbero di un'ansia, un sentore di catastrofe: tant'è che l'attacco del successivo periodo poetico[20] propone, con la complicità di una cadenza montaliana ("Appartengo a una razza/ bisognosa d'auguri"...)[21], la palpitante tematica del destino e del vaticinio.

Questo cancro siderale diviene allora il nodo inestricabile di tante traiettorie poetiche. Anzitutto in questa stessa raccolta esso è anticipato dalla poesia *La mia bestia*, nella sezione *Linea di costa*, dove un granchio zoologico, "rotta la ragnatela a strascico"[22], attraverso una terna di immagini associate ("il gambero il granchio il cancro") si trasforma in senso astrologico, nella "bestia celeste" del poeta, e quindi in senso morale, in

---

[19] In chiave giocosa in *Adamo* (p. 155: "corre in eterno il cornuto bruciando/ in cerca dell'unguento/ o dell'imbuto del vulcano"); in chiave disperatamente creaturale in *Rientro* (p. 145: "per l'ultima volta si leva l'impudica/ testa di verme al cielo/ prima di scivolare nell'imbuto").

[20] Com'è noto, a partire da *L'osso, l'anima* non ci sono più stacchi tra un periodo e l'altro; poi spariranno anche punteggiatura e maiuscole, e così il discorso acquisterà la massima concentrazione. L'eccezionale presenza di tre maiuscole nella poesia *In te* (*Chiromanzia d'inverno*, Milano, Mondadori, 1983, p. 102) sarà allora altamente significativa: siamo di fronte all'evocazione di tre figure geometriche tradizionalmente associate ala divinità ("il Cubo la Sfera il Centro"), ma con un marcato contrasto tra questo campo semantico sublime e la prosaicità dell'espressione successiva ("tutto t'è stato ammonticchiato dentro"), sicché quella che sembrava una preghiera di colpo assume il tono di una recriminazione.

[21] Mi riferisco alla chiusa famosa di *Falsetto* (*Ossi di seppia*, Milano, Mondadori, 1963[10], pp. 26-8): "[...] noi, della razza/ di chi rimane a terra". Diverso il senso della dichiarazione, ma uguali l'uso generico del termine "razza" e la sua collocazione in fine di verso; attraverso questa convergenza di superficie si rivela poi un più profondo dialogo intertestuale (il compleanno, il presagio, l'"equorea creatura").

[22] Anche qui si potrebbe vedere un'eco montaliana, probabilmente da *Satura* (Milano, Mondadori, 1971, p. 53: "La storia gratta il fondo/ con una rete a strascico/ con qualche strappo e più di un pesce sfugge"). Ma cfr. anche l'esordio degli *Ossi* (ed. cit., pp. 15-6: "cerca una maglia rotta nella rete/ che ci stringe, tu balza fuori, fuggi!), di cui forse una traccia era già in *Le mosche del meriggio* (cit., p. 60: "Apri le ferme le feroci geometrie/ rompi l'ordine le limpide leggi").

un'indicazione di libertà ("mi sorride/ smuove l'acqua/ agitando le pinze")[23]. Più oltre, in *Marzo e le sue idi*, troviamo un'altra poesia, *Come un granchio*[24], dove non si fa alcun cenno della costellazione, ma si parla di un essere in allerta ("due pinze due piastre due difese") che teme solo "il fiato dell'uomo/ l'appannamento". In *L'allodola ottobrina* ecco poi ancora un *Granchio*[25] che, nel dilagare di "nuove gelate acquisizioni", "a chele aperte aspetta/ l'ondata più perfetta del futuro". Da un'immagine in fuga, dunque, ad una in posizione di difesa, ad un'ultima addirittura rassegnata, o meglio perseverante, attestata su una sorta di dimesso titanismo: in mezzo c'è il nostro *Cancro*, di cui anche per questo rispetto risalta il valore di transizione.

Ma c'è dell'altro: il grande tema del futuro, infatti, si alimenta di molti motivi, che variamente si collegano e interferiscono gli uni con gli altri. A parte i riferimenti generici agli "astri" (cospicui soprattutto nelle prime raccolte), l'opera cattafiana appare punteggiata di vari oggetti o elementi tradizionalmente connessi al campo della sorte e della predizione: le "nubi avverse o amiche", la "rotta degli ucelli", il "colpo di dadi", il "rotolo di pergamena", i "talismani", il "fondo" di una "pentola".... I riferimenti più notevoli, tanto numerosi da costituire una serie a sé, sono certamente quelli alla chiromanzia: dai primi libri ("ma nel palmo sudato della mano/ c'è malamente incisa qualche cosa"...)[26] a quella *Chiromanzia d'inverno*, del 1978, che opportunamente Raboni ha eletto a titolo di una intera raccolta di inediti, essi tracciano un percorso che va dalla ricerca di "una controversa rivelazione" alla "cupa autosufficienza" di chi guarda a "un destino ormai compiuto"[27].

> To communicate with Mars, converse with spirits,
> to report the behaviour of the sea monster
> describe the horoscope, haruspicate or scry,
> observe disease in signatures, evoke

---

[23] Più avanti, nella sezione *Amare le more*, la poesia *Stilografica* (pp. 122-23), celebrando l'"acquatica bestiola/ [...] connivente" dell'io poetico, stabilirà una connessione tra questa libertà e la scrittura (la "parola marina").

[24] *Marzo e le sue idi*, cit., p. 35. In *Angelo* (ivi, p. 42) si delinea un'immagine affine a quella del granchio, in atteggiamento ancora più risoluto: "l'angelo del reale/ non sfugge alle chele della sua tenaglia".

[25] *L'allodola ottobrina*, cit., p. 70.

[26] *Storia*, in *Le mosche del meriggio*, cit., p. 63.

[27] R. Contarino, *"Chiromanzia d'inverno" di Bartolo Cattafi*...., in op. cit., pp. 190-92.

biography from the wrinkles of the palm
and tragedy from fingers; release omens
by sortilege, or tea leaves, riddle the inevitable
with playing cards, fiddle with pentagrams
or barbituric acids, or dissect
the recurrent image into pre-conscious terrors —
to explore the womb, or tomb, or dreams [...][28]

Questi versi di un poeta che certamente è stato fondamentale nella formazione di Cattafi (non a caso *Nel centro della mano* si apriva con una epigrafe eliotiana) disegnano la mappa attraverso cui trascorre l'inquietudine di quanti non sanno vedere "the point of intersection of the timeless with time"[29]. Aggirandosi tra quei modelli di vana interrogazione del futuro, Cattafi intende evidenziare proprio il punto d'intersezione del senza tempo col tempo, "the moment in and out of time"[30]: se a tratti sembra aprirsi qualche spiraglio illuminante — "un intervallo del buio", "una dolce chiarezza" —[31], subito e ripetutamente la possibilità di una visione positiva è contraddetta dall'insorgere di gelidi paesaggi metafisici o da apparizioni sconcertanti. Incombe una tenebra che la breve luce di qualche "fiammifero farfalla"[32] non può certo dissipare ma solo rendere più tollerabile. Unica vera "chiarezza" è quella dell'enigma in quanto tale:

Segni che v'incontrate
integrate e chiudete in corto
lungo circuito
volute stampate sulle chiocciole
gelide sfingi ovunque
ovunque scritte con chiarezza
a voi demando i sogni della notte
le linee della sorte il palmo della mano
che tentò con colpi ripetuti di mutarvi[33].

---

[28] T.S. Eliot, *Four Quartets* [1943], in *The complete Poems and Plays*, London, Faber and Faber, 1969, p. 189.

[29] *Ibid.*, pp. 189-90.

[30] *Ibid.*, p. 190.

[31] Cfr. rispettivamente *Simbolo*, in *L'aria secca del fuoco*, pp. 192-93, e *Cammino*, in *L'allodola ottobrina*, p. 13.

[32] Vedi qui ancora la citata *Simbolo*. Potrebbe trattarsi di una sorniona correzione a Montale (*Piccolo testamento*, in *La Bufera*, ed. cit., p. 122: "il tenue bagliore strofinato/ laggiù non era quello di un fiammifero").

[33] *Segni che v'incontrate*, in *Marzo e le sue idi*, cit., p. 41. Si notino gli ossimori "corto/ lungo circuito" e "sfingi [...]/ scritte con chiarezza": si tratta di un'altra figura

Come la spirale delle chiocciole, il pentagono del nostro *Cancro* ripropone una forma geometrica tradizionalmente satura di valore simbolico: l'una significando, com'è noto, il carattere ciclico del processo temporale, e l'altro il microcosmo umano. Ma in entrambi i casi di questi contenuti è evocata l'assenza, non la presenza: là trattandosi di "segni" che sfociano in meri "sogni", qui di un'immagine duramente compatta ("sigillata/ nel pentagono della sua corazza") — un'immagine che non è di armoniosa integrità, ma di chiusura, di refrattarietà, forse di minaccia ("mi piacciono i cupi cieli sigillati", si legge altrove, con un baluginare di apocalisse: "in attesa che qualche/ scatola s'apra/ cateratta celeste/ che il fuoco investa/ terre bruciate/ umidi prati")[34].

D'altra parte non è senza interesse il fatto che nella pur ampia produzione cattafiana il pentagono non faccia nessun'altra apparizione: e la cosa è tanto più notevole in quanto, come sappiamo, di figure geometriche (piane e solide) essa è ampiamente costellata. Se poi si pensa che la forma pentagonale non rientra affatto nell'iconografia tradizionale del Cancro, il sospetto che a sollecitare quest'unico esempio siano stati proprio i versi di Eliot, con il loro *horoscope* ed i loro *pentagrams,* diventa quasi certezza. Altre ipotesi, anch'esse suggestive, si affacciano comunque alla nostra mente: più di tutte ci tenta l'idea che possa esservi un'allusione al poliedro scheggiato (e quindi con alcune facce irregolarmente pentagonali) della famosa *Melencolia I* di Dürer[35]. Se così fosse, l'ambivalenza del testo tra positività e negatività ne uscirebbe notevolmente accentuata, e cupe ombre saturnine si allungherebbero sulla gioviale autocaratterizzazione cancerina del nostro poeta.

Ma non vogliamo forzare il testo oltre la soglia del documentabile. Piuttosto vorremmo evidenziare la particolare posizione di forza conferita

---

fondamentale nella personale retorica di Cattafi, una figura che vanta anch'essa origini esoteriche (si pensi all'alchemica *coincidentia oppositorum*), o comunque si addice a una visione religiosa (come accade nello stesso Eliot). Nel nostro poeta però essa appare destituita di qualsiasi sbocco positivo: gli opposti si equivalgono semplicemente perché è deflagrato il concetto stesso di realtà e l'uomo, come Robinson, deve "tirare fuori/ tutto dal proprio sacco" (*Robinson*, in *L'aria...*, pp. 174-75).

[34] *All'oscuro di tutto*, in *Marzo e le sue idi*, cit., pp. 56-57.

[35] Com'è noto, l'interpretazione di quest'incisione sulla base delle teorie ficiniane si deve a E. Panofsky: cfr. E. Panofsky, *La vita e le opere di Albrecht Dürer* [1943], trad. it., Milano, Feltrinelli, 1967; R. Klibansky-E. Panofsky-F. Saxl, *Saturno e la melanconia* [1964], trad. it., Torino, Einaudi, 1983. Per un'interpretazione ottimistica, in chiave alchemica, v. invece i saggi di M. Calvesi, *La melanconia di Albrecht Dürer*, Torino, Einaudi, 1993.

a questa "corazza" pentagonale, la cui funzione sigillante si esplica sia a livello dei significati, nei confronti della sorte dell'io poetico, sia a livello dei significanti, nei confronti di questo stesso testo. L'inclinazione all'epigramma, tipica in Cattafi di una fase ancora formativa, qui ha già lasciato il posto a una sorta di *pointe* sibillina, che giunge a chiudere — perentoriamente ed oscuramente — un discorso solo in apparenza facile e chiaro. (Ma presto anche questa chiarezza di superficie sarà rimossa, o interverrà solo a sprazzi in un contesto sempre più chiuso e arduo, quasi invalicabile). Anch'egli "corazzato" dietro misteriose cabale e sfuggenti iconologie, il poeta dunque ci lascia con in mano solo una forma geometrica: come il linguaggio del destino, così anche quello poetico si cristallizza in segni e strutture dotati di una logica altra — la logica di un cosmo popolato di figurazioni "illusorie e portentose"[36], geroglifici di un sapere disseccato ed autodistruttivo che tenta una estrema ed avventurosa comunicazione "nell'alfabeto del mondo inconoscibile"[37].

---

[36] M. Bulgheroni, introd. a B. Cattafi, *Segni*, cit., p. 9.
[37] *Messaggio*, in *L'aria* ...., p. 208.

SARAH ZAPPULLA MUSCARÀ

IL "GLAUCO" DI MORSELLI NELLA TRADUZIONE IN DIALETTO SICILIANO DI PIRANDELLO

Costellato di entusiasmi e di amarezze, di sodalizi e di baruffe, il rapporto tra Pirandello e Martoglio da una parte e Musco dall'altra era costantemente percorso da una tensione che doveva deflagrare nella primavera del 1918[1]. Ad alimentarne la portata era stato soprattutto il carattere battagliero, orgoglioso oltre misura, di Martoglio che, insofferente dello spazio accordato da Musco ad autori minori, insisteva perché l'attore privilegiasse nel repertorio tutti i lavori suoi e di Pirandello, e non soltanto quelli che riscuotevano più successo di pubblico, e concedesse loro la facoltà di affidarli anche ad altri, in particolare a Giovannino Grasso *junior* e a Tommaso Marcellini. Un conflitto che, scaturito in gran parte da motivi economici connessi ai diritti d'autore, coinvolgeva anche Sabatino Lopez, Marco Praga, Renato Simoni, Dario Niccodemi, Fausto Maria Martini e la Società Autori nel suo complesso. Quasi rimedio al male derivatogli "dall'iniqua ingratitudine" di Musco che, denunziatogli il contratto, aveva tolto dal cartellone le sue commedie, Nino Martoglio, sullo scorcio del 1918, con la collaborazione di Luigi Pirandello e Pier Maria Rosso di San Secondo (direttore scenico Anton Giulio Bragaglia), avviava una nuova impresa artistica, più ambiziosa delle precedenti: la «Compagnia drammatica del Teatro Mediterraneo», "di complesso", e non "a mattatore", e con elementi fondamentali il dialetto e la musica. Non ancora spenta l'eco delle antiche polemiche nei confronti di Grasso *senior* e delle recenti nei confronti di Musco, la Compagnia rivendicava, fra l'altro, secondo le dichiarazioni di Martoglio, i diritti dell'invenzione e della scrittura, condannando "le falsificazioni brutali che attori drammatici e comici troppo acclamati hanno finito con l'apportare alla concezione degli autori".

---

[1] Cfr. al riguardo: Sarah ZAPPULLA MUSCARÀ e Enzo ZAPPULLA, *Musco. Il gesto la mimica l'arte*, Palermo, Novecento, 1987; IDEM, *Musco. Immagini di un attore,* Catania, Maimone, 1987; AA.VV., *Musco e il teatro del suo tempo,* a cura di Enzo ZAPPULLA, Catania, Maimone, 1990.

L'iniziativa martogliana, tesa a valorizzare la cultura dell'area mediterranea in un'epoca storica in cui la questione meridionale assumeva un rilievo sempre maggiore, ebbe, tuttavia, come le precedenti[2], esito negativo nonostante il valore di attori quali Giovannino Grasso *junior*, Virginia Balistrieri, Salvatore Lo Turco, Rocco Spadaro, Carolina Bragaglia e Giuseppe Trovato[3].

Per la «Compagnia drammatica del Teatro Mediterraneo» Pirandello tradusse in siciliano *Il Ciclope* di Euripide e *Glauco* di Ercole Luigi Morselli[4], due testi che, se motivati dall'esigenza di arricchire il repertorio ed ampliare il raggio d'azione del nuovo progetto artistico, gli consentivano anche un approdo fantastico nel territorio mitico dell'immaginario isolano che tanto in quegli anni lo affascinava.

Il dramma satiresco, l'unico giunto fino a noi per intero, derivato dall'area della più antica mitologia siciliana, rispondeva ai canoni dell'umorismo pirandelliano per il vario dispiegarsi di elementi contrastanti: eroica determinazione e scaltrita mendacia in Ulisse, appagata primitività e cieca bestialità nel Ciclope, pavida sottomissione e mistificazione oltraggiosa in Sileno, gustosa lascivia e arguta petulanza nei Satiri. Nella sapiente versificazione dell'agrigentino, la *pièce* (condotta con originalità sulla traduzione italiana di Romagnoli dal testo greco) intreccia con il mito un gioco che non è solo linguistico, ma una immersione a tutto campo nella dimensione isolana dei personaggi diversificati e caratterizzati dalla parlata dialettale e privati degli attributi retorici euripidei. E il dialetto accresce la comicità dei dialoghi, mescolando all'ostentato garbo e all'aulicità dell'eroe il lin-

---

[2] Sull'attività di organizzatore teatrale del commediografo siciliano cfr.: Enzo ZAPPULLA, *Nino Martoglio capocomico*, «Otto/Novecento», Varese, gennaio-febbraio 1984 (ora Catania, C.U.E.C.M., 1985).

[3] Il 21 marzo 1919, Pirandello a Martoglio scrive: «La sorte sciaguratissima della Compagnia del Teatro Mediterraneo fa veramente disperare! C'erano tutte le ragioni di credere alla fortuna d'una tale impresa! Tutti i migliori autori del teatro siciliano esclusivamente con te; repertorio di prim'ordine; compagnia di prim'ordine; largo e solido sostegno finanziario. Tu ti lagni a torto, caro Nino, d'esserti cimentato a tale impresa, con tali e tante assicurazioni, nessuna delle quali — devi riconoscerlo — è venuta a mancarti. Non si può dire neppure che ti sia mancato il consenso della stampa intelligente. Ti è mancato il pubblico, così a Napoli, come a Roma. Era prevedibile, con tanti elementi di buon successo?» (in Sarah ZAPPULLA MUSCARÀ, *Pirandello-Martoglio*, Catania, C.U.E.C.M., 1985, pp. 174-176; 1ª ed., Milano, Pan, 1979).

[4] I due testi si possono ora leggere in: Luigi PIRANDELLO, *Tutto il teatro in dialetto*, a cura di Sarah ZAPPULLA MUSCARÀ, Milano, Bompiani, 1993, collana «Nuovo Portico», voll. 2 (con glossario dei termini dialettali, collana dei «Classici Tascabili Bompiani», 1995²).

guaggio ammiccante, popolaresco e, talora, volgare di Sileno e del Ciclope, alla prosopopea cittadina la rozzezza rusticana.

Anche il mito mediterraneo di Glauco nella traduzione pirandelliana ritrova le sue radici insulari e si carica degli umori di una terra contraddittoria, favolosa e velleitaria, dalla quale la povera giovinezza del marinaio audace trae la spinta all'*Ulisside*, all'ansia d'evasione, allo spirito d'avventura, al sogno di gloria[5]. Emigrante che s'impone, conquista e ritorna, ma solo per scoprire, con l'illusorietà della grandezza, che la felicità risiede nella terra natìa, nel dolce nome dei compagni, nell'amore che fatalmente ha perduto, Glauco si umanizza: il suo disegno appare più audace, il suo amore più tenero, il suo dolore più autentico. L'inanità di ogni tentativo del "personaggio" di evadere dalle strettoie del vivere quotidiano e l'esito fallimentare di ogni sogno di gloria saranno ribaditi da Pirandello nella trilogia del mito dell'ultima stagione. Nella versione dialettale dell'agrigentino la melodrammatica e declamatoria prosa di sapore dannunziano del Morselli acquistava spessore popolaresco e plastica rilevanza.

La scelta del *Glauco*[6], scritto di getto nell'ottobre del 1917 su sollecitazione del musicista Alberto Franchetti, che progettava di ricavarne un libretto, era stata dettata, fra l'altro, dal desiderio di Pirandello e Martoglio di venire in aiuto di Ercole Luigi Morselli che versava in notevoli angustie economiche e non riusciva, nonostante i tentativi in molteplici direzioni, a far rappresentare la tragedia[7], anche per il difficile momento storico e gli

---

[5] Scomparso Morselli, Dario Niccodemi informa tristemente Sabatino Lopez: «Abbiamo salutato il povero Morselli. Eravamo in pochi — già tutta gente del mestiere. Il pubblico, il gran pubblico che aveva delirato al *Glauco* era rimasto a casa. Mah! Dietro al feretro di Mozart non c'era che il suo calzolaio. Oh gloria!!!» (in Guido LOPEZ, *Epistolario Sabatino Lopez-Dario Niccodemi 1916-1925*, «Rivista di Livorno», n. 5, 1955).

[6] Apparso sulla «Rassegna italiana» in tre puntate, dall'agosto all'ottobre del 1918 e poi in volume (Milano, Treves, 1930), dopo alcune ristampe, è stato inserito nel V volume del *Teatro italiano. Il Novecento*, a cura di Eligio POSSENTI, Milano, Nuova Accademia, 1956-57, e, ora, opportunamente riedito: Ercole Luigi MORSELLI, *Glauco*. Tragedia in tre atti, a cura di Paolo PUPPA, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 1992.

[7] «Pur convenendo tutti, autori attori critici pubblico, che il Morselli era uomo di singolare ingegno, pareva anche stabilito ugualmente che i suoi non erano lavori da repliche. Quindi non si trovava chi degnamente potesse e volesse mettere in scena il *Glauco*, per quanto ci si fossero messi d'attorno parecchi a cercare. (...) Al tempo del *Glauco* io ero Direttore della Società degli Autori, ed obbedendo ad un mio preciso dovere oltreché ad una mia convinzione profonda l'avevo caldamente raccomandato ad un artista squisito che già sino da allora era considerato quale uno dei maggiori della nostra scena. Me lo restituì dicendomi che col primo atto il dramma era finito. Ma il

alti costi della messa in scena e dei costumi.

Pirandello traduceva in dialetto siciliano il mito mediterraneo *Glauco* nell'arco di tempo che va dal novembre 1918 al marzo 1919[8] e, subito, Martoglio (che, per il suo «Teatro Minimo», di Morselli aveva già dato, il 31 marzo 1910, *Acqua sul fuoco*) progettava di mettere in scena la tragedia[9], anticipando all'amico in difficoltà parte dei diritti d'autore, come si ricava dalla prima delle due lettere del belpassese che ci sono rimaste:

Roma, 21-1-919

Caro Morselli,

Non capisco... tutto fu definito sollecitamente da qui, con l'invio delle £. 4250 chiesto dal Nofri[10] e preannunziato da me per telegramma, Ma biso-

---

Morselli, fra tante disgrazie, ebbe la fortuna di incontrarsi con alcuni amici che gli vollero veramente bene, e che non soltanto l'amarono quanto si meritava per la sua angelica bontà, ma si adoperarono per lui, lottarono con lui e per lui, per fargli strada e per procurargli il pane, a lui, alla sua donna, alla sua bambina. Letteralmente il pane. E non si fermarono alle prime ripulse e ai primi dinieghi»: così annota Sabatino Lopez in *Dal carteggio di Virgilio Talli*, Milano, Treves, 1931, pp. 94-95.

[8] Da Firenze, il 2 marzo 1919, Pirandello scrive a Martoglio: "Lavoro intanto alla nuova commedia e anche alla riduzione del *Glauco*" (in Sarah ZAPPULLA MUSCARÀ, *Pirandello-Martoglio*, cit., p. 173).

[9] «La comp.ia del Teatro Mediterraneo vuol dare il mio *Glauco*. Pirandello sta già riducendolo (nelle parti possibili) in siciliano. Tu saprai che daranno anche il *Ciclope* di Euripide. Ma io naturalmente mi son riserbato sempre di far precedere la rappresentazione in italiano. Talli continua il solito tira e molla, e io ne ho approfittato per parlare di te con Tofani e Zunino. Li ho trovati entusiasti naturalmente. L'Argentina minaccia di star chiusa tutto Gennaio. "Perché non combinare un corso di recite straordinarie con Ninchi?" (parole di Tofani). Che dirti? Il cuore si apre alle più luminose speranze.»: così Morselli scrive da Roma il 18 dicembre 1918 ad Annibale Ninchi e, pochi giorni dopo, il 23 dicembre: «Preso tra il tuo silenzio, la indecisione di Talli, le insistenze gentili dei siciliani e la poca consistenza della proposta di Tofani (che non era approvata dai suoi colleghi del consiglio i quali avevano altre maniere di riempire l'Argentina nel gennaio) e stretto anche da molte altre cose ho ceduto la priorità per Roma e la bassa Italia alla compagnia mediterranea la quale del resto si propone di essere assai più d'una qualunque compagnia dialettale»: devo le lettere, inedite come le successive, custodite nel Fondo Ercole Luigi Morselli presso la «Biblioteca Oliveriana» di Pesaro, alla squisita cortesia del direttore, prof. Antonio Brancati, che vivamente ringrazio. Solo brevi stralci di talune lettere sono apparsi nel documentato volume: Vasili BERTOLONI MELI e Lucia FERRATI, *Ercole Luigi Morselli. Vita e opera*, Firenze, La Nuova Italia, 1993.

[10] Alcuni giorni prima, il 31 dicembre 1918, Nofri informa Morselli degli alti costi della messa in scena: «L'amico Caramba dà a me l'incarico di rispondere alla sua ultima lettera, trattandosi ora di definire la parte amministrativa per la messa in scena del

gna vegliare perché non più tardi del 14 febbraio tutto il fabbisogno del *Glauco* sia *qui.*

Quello che mi ha sorpreso, francamente, è che tu avevi avuto già da Lopez un anticipo sui tuoi diritti sul *Glauco*[11].

Dovevi dirmelo... Io non avrei potuto darti, così stando le cose, le mille lire chiestemi. Come e quando me le sconterai? Non ti pare che questo mio credito sia privilegiato? Non pensi che amministro denaro altrui e che mi metti in imbarazzo?

Il 15 comincerò le prove del *Glauco*. E tu? Sarai qui, o a Nervi? Se avessi potuto pensare che il mio anticipo doveva servire non soltanto a crearmi imbarazzo coi miei socii, ma altresì ad allontanarti definitivamente

---

Glauco. Ma prima debbo scusare il ritardo di *Caramba* nel rispondere, dovuto alle grandi difficoltà che incontriamo per trovare un qualsiasi scenografo che dignitosamente ed ad un prezzo onesto si assuma l'impegno di dipingere le due scene occorrenti per suo *Glauco*. Escluso Rovescalli — che in questo momento non lavora — gli altri scenografi di cui Caramba potrebbe fidarsi o sono occupatissimi o sono ancora militari: sicché ci siamo dovuti rivolgere ai soliti scenografi che dipingono le solite scene di prosa, e per le due suddette scene di carta ci siamo sentiti domandare L. 2500! Con queste cifre è materialmente impossibile stare sul preventivo da Lei accennato, e prevedo che complessivamente la messa in scena del *Glauco* verrà a costare non meno di L. 10.000, perché oltre alle scene ed ai costumi occorre pure pensare agli attrezzi che nella sua tragedia hanno una certa importanza. A meno che Ella potesse trovare scenografi costà a Roma, che potrebbero dipingere le scene sopra i bozzetti di Caramba e sotto la sua direzione personale. E questa sarebbe la migliore soluzione, perché la mia casa non tratta la scenografia, e solo in casi eccezionali, come sarebbe il suo, assumiamo la messa in scena completa di lavori d'arte, ma non in questi momenti anormali, in cui la mano d'opera è scarsissima e le materie prime hanno prezzi proibitivi. Occorre poi che Ella si metta d'accordo colla Direzione del Teatro Argentina, per tutto il legname occorrente per i praticabili, sostegni ecc. che sono nella sua tragedia, materiale che sarebbe assurdo acquistare e che per consuetudine viene fornito dal macchinista del teatro. Concludendo, se proprio costà a Roma non Le è possibile concludere nulla, Caramba ed io siamo qua a sua disposizione per condurre a termine questa messa in scena, e son certo che, malgrado i tempi difficili, Caramba farà un'opera d'arte degna del suo lavoro. Ma non dobbiamo farci illusione per il prezzo, il quale non potrà essere inferiore alle L. 10.000, a meno che si voglia fare una cosa meschina, ridotta e comune. Il tempo necessario per condurre a termine il lavoro è di almeno un mese».

[11] A questo proposito, Sabatino Lopez, presidente della «Società Italiana degli Autori», a Morselli così scrive: «Martoglio aveva preso un equivoco nel senso che io non gli dissi che avevate preso un anticipo per il *Glauco*, gli dissi che avevate un anticipo qui alla Società e potei chiarire l'equivoco precisamente in una mia direttagli l'altro ieri dicendogli che l'anticipo non era sul *Glauco* ma sulla Vostra partita generale, che dei primi incassi sul *Glauco* avremmo fatto se mai tre parti: una per Voi, una per la Società e una per lui, che era naturale che la Società cercasse di rientrare nei denari anticipati sui primi incassi a Vostro favore. Come vedete vi ho preceduto nel Vostro desiderio, auguriamoci che il *Glauco* renda e troveremo sempre modo di accomodarci».

da Roma, francamente, non te lo avrei dato.

Io non posso e non voglio assumermi la responsabilità della messa in iscena del *Glauco*, assente l'autore. Dunque regolati e informami delle tue intenzioni.

Una stretta di mano dal tuo

Nino Martoglio

E alcuni giorni dopo:

Roma, 26-1-919

Caro Morselli,

Non credermi insensibile, cattivo... rigido e tiranno!... Non tutte le cose sono come si vedono, come si ascoltano, come si dicono...

Se tu sapessi come debbo difendermi, distrigarmi, lottare per abbattere gli ostacoli che mi si parano dinnanzi, per vincere le resistenze che mi minacciano di morte.

La Compagnia ha esordito con un successo pieno, riconosciuto da tutta la stampa[12]!

Ci siamo imposti a traverso uno scetticismo rivoltante, una ostilità sorda e malvagia, una guerriglia tanto inconfessabile quanto meschina[13].

Quando sarai qui ti informerò e comprenderai la mia costante irritazione. Sono un lottatore ed ho le durezze dei lottatori, senza delle quali non si vince. Talvolta urtano e feriscono anche le anime buone e delicate come la tua: ma bisogna comprenderle e non adontarsene. Che io ti voglia bene, ti ammiri e voglia esserti utile, non ha bisogno d'illustrazioni. Dunque, consi-

---

[12] La «Compagnia drammatica del Teatro Mediterraneo» aveva esordito il 25 gennaio 1919 al «Teatro Argentina» di Roma con *Il Rosario* di De Roberto e *Il Ciclope* di Euripide, nella riduzione in siciliano di Pirandello.

[13] Lo stesso giorno, 26 gennaio, a De Roberto così scrive Martoglio: «Lasciate che mi inebbrii del vostro successo, che ritenni sempre sicuro e non mi ingannai! Lasciate che gridi il trionfo del mio, del nostro *nativo*, in confronto del troppo azzimato e talvolta legnoso teatro italiano. Il successo è unanimamente riconosciuto dalla Stampa» e il 6 febbraio: «Oh, caro Federico, se sapeste che guerra sporca, vigliacca, mi stan facendo taluni farabuttelli, per ragioni inconfessabili! Fausto Maria Martini, che dopo aver per più mesi deprecato il teatro dialettale ha dovuto rubarmi una scena dell'*Aria del Continente* e affidarsi all'arte di Angelo Musco per ottenere un successo meno effimero dei precedenti, invece di andare a testa bassa, mortificato, ha la spudoratezza di combattere con le armi più sudicie e velenose contro la mia siciliana e, non potendo dir male dell'esecuzione, questo mascalzoncino, con quanta irriverenza avete visto, stronca voi, Verga e anche Euripide!...» (in Sarah ZAPPULLA MUSCARÀ, *Nino Martoglio*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1985, p. 178 e p. 181).

derami e non adombrarti mai di me.

Se il *Ciclope* ottenne un successo pieno, il *Glauco* deve ottenerne uno trionfale.

Tu torna non dopo il 18 febbraio, potendo venir prima, di qualche giorno, farai bene. Ho bisogno di te, dell'Autore, capisci? E tu verrai sano e fresco come una rosa di giardino e godrai del tuo trionfo, che sarà anche mio.

Per ora ti abbraccio

Tuo

N. Martoglio

D.S. – Bada che abito a via Cavour *82* e non 68! – Ogni tua spesa, ogni tuo credito, ti sarà regolarmente saldato.

L'improvvisa decisione di Talli, dopo quattordici mesi di esitazione (l'opera gli era stata consegnata il 4 marzo 1918), di allestire la tragedia del Morselli[14] il 30 maggio 1919, al «Teatro Argentina», con la ditta Maria Melato-Annibale Betrone[15],

---

[14] Scrive ancora Sabatino Lopez: «Il poeta, già ammalato, già condannato dai medici, arso dalla febbre, attende con ansia angosciosa le recita della sua tragedia. Interpreti principali il Betrone 'Glauco', la Melato 'Circe', la Valsecchi 'Scilla', Olivieri 'Forchis', Marcacci 'Il Musico', 'Concertatore' (nel caso speciale Virgilio si compiaceva di quella denominazione) Virgilio Talli. Egli diceva che per *La figlia di Iorio* aveva voluto far risonare 'la voce della terra' e per il *Glauco* 'la voce marinara', la musica oceanica. Sosteneva che i marinai hanno una voce diversa da quella degli altri mortali; che c'è una musica indefinibile nella voce dei naviganti; che c'è qualche cosa di aereo, di lontano, di profondo... come dello spazio nelle cadenze dei contadini delle grandi vallate, dei montanari sulle loro vette. Si può discutere. Comunque, nel concertatore, studio, ricerca, sforzo, passione. Stavolta l'entusiasmo ci fu, e molta fatica coronata dall'esito. Il *Glauco* andò alle stelle. Anche per merito di Talli» (in *Dal carteggio di Virgilio Talli*, cit., pp. 97-98). Morselli sarebbe scomparso di tisi di lì a poco, il 16 marzo 1921, a Roma, trentanovenne (era nato a Pesaro il 9 febbraio 1882).

[15] A Morselli, l'indomani della prima, Tofani scrive: «E all'impertinente spettatore lei che è vero artista e non mi ha in uggia, che mi sa sincero, permetta alcune osservazioncelle. Prima l'artistucola che incarna Scilla è lontana assai... dal personaggio, quale Ella ha sognato, tutto il primo atto non ha il risalto dovuto perché manca l'arte e la recitazione assai monotona non conquide quanto dovrebbe, il movimento dei pescatori anche quello è oleografico e non vivo, noi manchiamo assolutamente di guitti sinceri... quei diavoloni di *siculi* avrebbero fatto assai assai meglio... se avessero detto in italiano... immagini di rimbalzo». Anche Grasso *senior* aveva progettato di mettere in scena *Glauco*, come documenta la lettera del 9 ottobre 1919 di Paolo Giordani, presidente della «Società Italiana del Teatro Drammatico», a Morselli: «In novembre Giovanni Grasso — quello vero non il *junior* — riprenderà a recitare. Egli vuol mettere in scena senza economie il grande *Glauco* in siciliano per darlo in tutte le piazze senza chiedere alcuna esclusività. A me personalmente la cosa pare accettabile in massima, dato che non si tratta di concedere nulla di speciale, ma prima di trattare desidero sapere che cosa ne pensi tu»; il 15 ottobre la segretaria della «Società Italiana del Teatro Drammatico»,

e l'insperato e duraturo successo[16] dissuadevano dal suo progetto Martoglio che la toglieva dal cartellone[17]. Le scene e i costumi del *Glauco*, sia per la versione in lingua che per quella dialettale, da Morselli erano stati affidati a Caramba che l'8 dicembre 1918 così gli scrive:

> Tu mi parli del *Glauco* e delle tue idee di messa in scena semplicista... sono anche le mie e l'ho dimostrato. La spesa? – Che vuoi che ti dica. Questa primavera la spesa poteva essere anche di sole 5 mila lire. Oggi non ti posso affermare nulla, perché i pescicani imperano e la roba ha prezzi proibitivi. Anche le scene di carta costano il quadruplo e anche più. Tuttavia si potrebbe ridurle al minimo e non oltrepassare troppo quella cifra prima. Tu dici di *utile mio immediato*... Povero Caramba! Prima di tutto l'*azienda non è mia* ed io ne sono un semplice impiegato artistico. Se vuoi sapere quanto io guadagnerò pel mio lavoro personale nel *Glauco* te lo dico subito. *Forse*

Olga Rillano, gli scrive: «Oggi è venuto Giovanni Grasso, al quale ho comunicato le Sue condizioni per il *Glauco* in siciliano. Egli accetta tutto ed è perfettamente di accordo nel pensare che gli convenga sempre dare la sua interpretazione in posti dove la tragedia è già conosciuta nella sua veste italiana. È addirittura entusiasta della cosa e dice che farà mirabilia, in tutto. Speriamo! Appena Giordani sarà di ritorno in Roma, si potrà stabilire tutto, in ogni particolare, perché, naturalmente, io non ho fatto che dire al Grasso le sue condizioni — diciamo così — di base, per cominciare a trattare»; il 23 ottobre Giordani telegrafa: «Spedite duemila. Giovanni Grasso pressami per decisione *Glauco*. Credo tuo interesse concedere avendo ogni garanzia nessuna esclusività saluti»; il 24 dicembre scrive: «Grasso doveva continuare la stagione all'Eliseo ma non ha potuto. Per ora non ha piazze dove mettere il *Glauco* poiché in quelle che ha il *Glauco* è nuovo e non possiamo farlo prima sfruttare in dialetto» e il 12 febbraio del 1920: «Con Grasso il grande non si è ancora giunti a una conclusione perché non vuol pagare diritti d'autore e questa sua stitichezza va curata per bene».

[16] Per *Glauco*, di cui si registrano ben settanta repliche al «Teatro Argentina» e una lunga *tournée* per l'Italia, sempre riscuotendo notevoli consensi, Morselli vinse, nel 1919 (nel 1918 lo aveva vinto per *Orione*), il premio ministeriale per la migliore opera drammatica rappresentata durante l'anno (cfr.: Silvio D'AMICO, *E il teatro drammatico?*, «L'Idea Nazionale», Roma, 31 maggio 1924, ora in Guido LOPEZ, *Marco Praga e Silvio D'Amico — Lettere e documenti (1919-1929)*, presentazione di Luigi SQUARZINA, Roma, Bulzoni, 1990, p. 295).

[17] Anche *La figlia di Iorio*, stesa di getto da D'Annunzio in sole cinque settimane e subito data a tradurre in dialetto siciliano a Borgese perché fosse messa in scena dalla Compagnia di Giovanni Grasso, per la fuga sentimentale della prima attrice Marinella Bragaglia, con l'amministratore Vittorio Marazzi Diligenti che ne causò lo scioglimento, era stata rappresentata prima in italiano dalla compagnia Talli-Gramatica-Calabresi al «Teatro Lirico» di Milano il 2 marzo 1904 e successivamente, il 17 settembre, della versione in dialetto , al «Teatro Costanzi» di Roma. Cfr. al riguardo: Sarah ZAPPULLA MUSCARÀ, *"La figlia di Iorio" nella traduzione siciliana di Giuseppe Antonio Borgese*, «Otto/Novecento», Varese, novembre-dicembre 1990.

150 o 200 lire! E sono il «principe» dei *metteurs en scène*, il «signore magnifico della scena», il «mago» e altre corbellerie! Roba da ridere o da piangere.

E alcuni mesi dopo, nel maggio 1919:

Carissimo

Ti accludo degli schizzi per guida per far vestire gli artisti. Gli uomini devono avere braccia e gambe nude senza *maglie ridicole* — perché la tragedia si deve eseguire diversamente dalla pantomima da circo equestre o dal ballo siesta —. Braccia e gambe un po' *abbronzate* e non candidette come escono dalle tepide coltri cittadine.

I pescatori del 1° atto hanno tutti un mantello per drappeggiarvisi nel 3° atto e cambiare così un po' di costume e di figura. Possono anche modificare la truccatura allo scopo.

Le schiave del 2° atto dovrebbero — come si fa a Londra, Parigi e dovunque fuori di qui — avere gambe e piedi nudi: ma se non ci riesci per questioni diremo *calli-grafiche*, almeno metteranno la maglia e il torso *nudo dentro* al costume beninteso, e non tenere la maglietta, il busto, il copribusto e magari la camicia col pizzetto *valencienne*. Circe è avvolta nel manto di luce agganciato *sulla spalla sinistra*, in modo che al momento topico si sgancia, si lascia sciogliere il manto e intravedere la... maglia carnicina e poi lei stessa può riagganciarlo.

Glauco sia più nudo possibile. L'effetto deve essere quello. Mi pare che Grasso abbia una discreta anatomia...

Gli uomini-bestie mettano una camicia da pastori e su la testa avendo cura di nascondere dentro la scollatura della camicia da nonno il collo di stoffa della testa belluina.

Le schiave di Circe son 8. Quattro carne naturale (le verdi e le rosa-azzurre) e quattro brune come le maglie unite al costume. Devono perciò tingersi braccia, collo e viso in conseguenza e cioè della tinta bruna delle maglie-gambe. Tutte hanno i capelli chiusi e completamente nascosti nel casco di pagliette d'oro analogo ai colori del costume. Esse rappresentano i riflessi del mare al mattino, al meriggio, la sera e al crepuscolo.

Carissimo,

ti avevo scritto una lettera... a te, ma... non *per te*. Mi comprendi. Poi l'ho tenuta in tasca e poi, ho pensato di non spedirtela e l'ho ancora qui sul tavolo. Sono abituato a sentir dire dai comici — d'ambo i sessi — "il costume è brutto, non mi piace, non lo metto..." salvo poi a gridare — la sera della rappresentazione — al prodigio, al miracolo "o che bello! o che bravo! oh quel Caramba, non c'è che lui, è un mago!" Perché io sono un mago, è stabilito.

A me non fanno né caldo, né freddo: né le ire di prima, né gli entusiasmi di poi. So quanto valgono...

Ad una cosa rinunzierei volentieri. A far costumi pei comici. Proprio

come... te a far commedie o tragedie per i medesimi. Ma Dio ci ha legati a questa ruota entrambi e convien che giriamo con essa.

Dunque:

Il mantello di Circe non è affatto trasparente: è di velo, ma così carico di pagliette che non trasparisce nulla al di sotto. — Deve essere sì o no tessuto di raggi di sole? E allora più luccicante, abbacinante di così che cosa vuole la Sig.ra Melato? Di stoffa d'oro? Ma non ha la morbidezza di questo, né la *lucentezza*! Metta una stoffa d'oro vicina e vedrà. Arricchito? si potrebbe con dei ricami di smeraldi, topazi, rubini. E allora lo mandi qui e si farà. Delle sue sarte per vestir *Circe non mi fido*. Mi hanno detto che per l'ultimo atto dei *3 Maghi* di Antonelli le hanno combinato un certo vestito! A Torino se ne parla ancora...

Quanto al vestito (?) di sotto, ti avevo io stesso detto che per la S.ra Melato non andava. Quello era per la Comp.ia siciliana, non per lei. Se ha la maglia di suo tanto meglio, bisognerà farle solo la gonna di gemme e l'acconciatura. Di' a Borghese che ne dia l'ordine e si farà subito.

Per le scene l'*Ars Italica* scrisse molto gentilmente che si era scollato il panorama. Certo le scene allora *per la gran premura* si spedirono forse troppo fresche, se si fossero smontate subito il male era poco, perché sarebbero asciugate. Ma a tenerle piegate e all'umido si capisce che si siano guastate!!

La prima scena deve avere panorama molto alto, in modo da evitare tutte le stellettine, le arie, i cieli *ridicoli* nell'anno 1919, ma a cui i comicaroli e macchinisti di commedia non sanno rinunziare, per quello spirito di misoneismo miope e codino che li contraddistingue e l'odio per ogni tentativo di messa in scena che non sia quella del 1850 e seguenti.

Io non so se verrò a Roma. Se mi vogliono sanno dove sono... e che a viaggiare costa parecchio. Certo è un lavoro che bisogna curare parecchio per le luci e pel resto. Hai trovato anche i disegni che avevo spedito a Martoglio? Serviranno per vestire gli attori.

Insomma se c'è da fare qualche cosa per la Melato, mandino subito l'ordine e si farà. Saluti carissimi all'ottimo Barone Kamles, a Talli e amici. Ti stringo forte le mani, cogli auguri più fraterni

tuo
Caramba

Glaucu sarà messo in scena da Giovanni Grasso *junior* e Virginia Balistrieri al «Teatro del Giglio» di Lucca alcuni anni dopo, il 31 marzo 1922[18].

---

[18] Questi gli interpreti: Giovanni Grasso *junior*: *Glaucu*; Virginia Balistrieri: *Circe*; Rocco Spadaro: *Forchis*; Marietta Spadaro: *Scilla*. Grasso lo riproporrà in altre sedi. Nel 1970 *Glaucu* è stato messo in scena al «Teatro Greco di Tindari», regia di Andrea Camilleri, interpreti: Massimo Mollica: *Glaucu*; Ida Carrara: *Circe*; Umberto Spadaro: *Forchis*; Anna Maria Alì: *Scilla*; e, il 17 luglio 1992, in occasione della XX edizione

Gli effetti fastosi, barocchi, modulati da Morselli sulla preziosità dello stile dannunziano, scolorano nella traduzione pirandelliana che restituisce il personaggio alle sue origini sociali, realizzando l'osmòsi essenziale personaggio-ambiente, e accentua, nel secondo atto, il contrasto tra la sanguigna parlata dialettale di Glauco e la solenne letterarietà dell'italiano di Circe e delle Parche. Ed è proprio la più intensa carica semantica del dialetto, denso di locuzioni idiomatiche, di sfumature metaforiche, di modi di dire peculiari, caratterizzanti, la sua musicalità, il suo interno dinamismo dialettico, il suo spessore antropologico, sociologico, psicologico, a rendere con maggiore efficacia il concorrere delle diverse voci a confronto. Pirandello sceglie non il puro girgentano di *Liolà* ma un pansiciliano, finalizzato ad una poliparlata funzionale oltre che agli interpreti anche al pubblico. Accanto a termini di area agrigentina: *mallitta* (*maledetta*), *aguannu* (*quest'anno*), *muffulettu* (*sorta di focaccia*), si registrano, infatti, termini catanesi: *vaja* (*ma via*), *annunca* (*allora, dunque* dal latino *at nunquam*), intercalari resi famosi da Musco[19]. Un idiotismo di S. Stefano di Camastra, nel messinese, è *varliri* per *varrili* (*barile*), usato anche nell'agrigentino.

Insistito, nella nuova veste, più domestica e familiare, talora per smorzare toni sentenziosi, il ricorso a diminutivi e vezzeggiativi:

boccalone da balena –> vuccuzza di balena; Crin di pece –> Tistuzza niura; Faccia da baci –> Facciuzza di vasati; tutte carne morbida –> tutti carnuzza morbita; senu –> minnuzzi; il babbo mio –> me' patruzzu; Giove sa come l'avrà scontata! –> E cu' 'u sapi comu cci la ficiru scuttari puviredda; Sbuca nonno Sole tra poco! –> Vidi ca 'u suli, 'u nannuzzu sta ppi affacciari!; E gli prepareremo tante cose buone... –> e cci priparamu puru tanti cusuzzi boni...; al tuo zuccone d'oro –> a sta tignuzza d'oru; sogno da formiche! –> sognu di furmicheddi!; No, ragazzo –> No, carusiddu; Ragazzo –> Nicareddu!; piccolo amore mio! –> amuruzzu miu nicu!; Apri i tuoi begli occhi –> Apri st'ucchiuzzi beddi to'; Il cuore degli eroi non è più grande del tuo piccolo cuore! –> lu cori di l'eroi non è cchiù granni di lu to' curuzzu!; una povera pastora innamorata! –>'na povira pasturedda 'nnamurata!; Ti piacciono, dea, le storie un po' grasse?... –> Ti piacinu,

---

della Settimana Pirandelliana, promossa dal «Piccolo Teatro Città di Agrigento», al Piazzale Caos, regia di Walter Manfrè, compagnia «Il chiostro degli Arcani», interpreti: Nicasio Anzelmo: *Glaucu*; Paola Pitagora: *Circe*; Riccardo Garrone: *Forchis*; Salvatore Lazzaro: '*u pasturi musicu*'.

[19] Cfr. a riguardo: Andrea CAMILLERI, "*Glaucu*", *o della ritorsione*, in AA.VV., *Pirandello dialettale*, a cura di Sarah ZAPPULLA MUSCARÀ, Palermo, Palumbo, 1983, pp. 260-265.

Dia, li storielli un pocu grassi?; Dove sarai tu mentre io bacio questa tua carne diaccia?... –> Unn'è ca sì tu, mentr'iu ccà vasu sti to' carnuzzi gilati?; pupille cieche –> occhiuzzi ca non vidunu cchiù; queste orecchie sorde –> st'oricchiuzzi ca non sentinu cchiù; spaurita –> scantatedda; mamma –> mammuzza; null'altro che un uomo, la sua donna –> nent'autru c'un omu e la so' fimminedda; piccola –> picciridduzza.

Più rari i casi di dispregiativi in luogo degli originari positivi: *Quella bestia di Forchis –> Dd'armalazzu di Forchis; Sei un pezzo di carne senza sangue! –> Sì un pizzazzu di carni senza sangu; eccu chi sì!; Voglio spaccarti quella zucca –> Ti vogghiu rumpiri ssa tistazza; somaro –> sciccazzu.* Non mancano però modifiche in direzione inversa, talora con tono canzonatorio: *Toraccio sempre incornato! –>Jencu sempri 'ncurnatu; L'ha' tu racconcia questa retaccia traditora? –>'A cunzasti sta bedda riti famusa?*

L'accresciuto uso di interrogativi ed esclamativi rende più vivace ed articolata l'aulica prosa di Morselli: *Sgozzare draghi e mostri è facile. –> Chi cci voli ad ammazzari mostri e mammadraghi?; Abbi pietà di me. –> Non n'hai compassioni di mia?*

Maggiore anche la varietà lessicale della versione siciliana: *fenicio –>'nfamazzu; fenicio –> chistu; lane –> lana; lane –> peddi; Bravo! –> Ah! ca bonu!; Bravo! –> Ca bonu! bonu!; Bravo! –> Ca comu! bravu! bravu!; ragazzo –> picciottu; ragazzo? –> ah?; ragazzo –> carusiddu; Ragazzo –> Nicareddu; ragazzo –> carusu; di ragazzo –> di nicu.*

Soppressi molti riferimenti mitologici scarsamente giustificabili e comprensibili in un contesto dialettale: *Ringrazia gli Dei –> Ringrazia a Diu; Giove sa –> E cu' 'u sapi; e più di loro, per Giove! –> e macari di cchiù!; presso le case di Borea t'aspettiamo!... –> vota a punenti, ca ddà t'aspittamu!...; vuole la vita, vuole l'Olimpo, vuole te –> voli 'a vita, voli a ttia; la chiave, per Giove! –> 'A chiavi, 'a chiavi!; se non sono il saggio Eritteo? –> si non sugnu saggiu?; la regina Domale –> so' matri; Laggiù, per Giove! –> 'nfunnu, ddà!; correte, per Giove! –> curriti!; Ma è una nave, per Giove! –> Chi! chi! Una navi è!; E tu negale le soglie dell'Ade! –> Ma tu non la riciviri nni li to' casi!; perché ho liberato gli infelici Psylli... –> pirchì haiu libbiratu a tanti.*

Di contro a talune esclamazioni o modi di dire inusuali eliminati (*Forte, per Nettuno!; Si chiama Virtù; Amico di ferro; Mostri gentili delle rive Stigie!),* ne vengono inseriti altri di sapore popolare: *'Nfami cu sa penti!; va livativi!; chi sacciu; Non si guardunu forsi ridennu li cosi chi piacinu?*

Il fenomeno della reduplicazione accentua la caratura emotiva: *Ci andremo! –> Nui! Jamucci! Jamucci nui, cumpagni; Zitti... –> E stativi zitti! stativi zitti ca 'u chiamanu; È vero –> Sì, sì è veru; tutte coperte di una la-*

nugine dorata così dolce a lambire... –> tutti vistuti di lippu d'oru sciddicusu e duci duci a tuccari a liccari...; E correte bassi, ché Forchis non vi veda! –> Curriti! Vasci vasci... ca Forchis vasinnò vi vidi!; Baciami dunque! –> Vasami! vasami!; Rammenda –> Va', va'! Va' conza; E noi tutti a guardar la faccia di Merope –> E nautri tutti a guardari affittu affittu la facci di Merope.

Più ricco e minuzioso, il dialetto tende ad ampliare, precisandolo, lo spettro semantico della lingua: *come viscere di vittime –> comu cosi sfatti di lu focu doppu un sacrifiziu; E non senti che sospiri, la foresta?... –> E non senti li suspiri di li frunni nta lu voscu?; Pesca da re! Pesca da eroi! –> Pisca digna d'un re! Digna di cu' avi arma; pupille cieche –> occhiuzzi ca non vidunu cchiù; orecchie sorde –> oricchiuzzi ca non sentinu cchiù.*

Poche nuove voci bastano ad accrescere l'ansia di libertà del personaggio animandolo poeticamente: *Ci ho un'aquila ingabbiata qua dentro, che urla!... e strappa!... –> Cci haiu comu n'aquila 'ncatinata ccà, iu, comu dintra 'na gaggia: voli vulari, e grida e scippa!;* a sottolineare l'innata diffidenza popolare*: Il principe Giasone prepara una qualche gran conquista lontana... –> Dici ca 'u principi Giasuni, chi sacciu, pripara 'na grossa 'mprisa pi jri luntanu a fari quarchi conquista;* a trasmettere un afflato di tenerezza: *Se vedessi che corpicino, padron mio! L'ho tenuta nelle braccia... m'è parsa come quando la facevo giocare... ch'era piccola... –> Tutta cugghiutedda accussì, patruni miu... lu curpiceddu... ah, ca la tinni 'mbrazza di nica... e mi parsi comu quannu la facia jucari... ch'era picciridduzza.*

La maggiore concretezza del linguaggio dialettale rende l'atmosfera più realistica: *che hai persa anche l'arte di dormire! –> Non sai cchiù mancu dòrmiri!; Ma non l'avete a schifo questo sciocco tornare ogni sera sulla scia della mattina? Io vado –> Ah, chi non v'ha stuffatu stu vocavegna cca, d''a matina 'a sira? Iu non m''a sentu cchiù! Iu vaju!; Hai parlato d'andare a far mercato?/A far mercato, sì. –> Dicisti di jiri a fari li mircanti foravia?/Fari li mircanti, sì; Ci penso io. –> Chistu è pinseri 'u miu.; Ma nemmeno mi frullano pel capo i diciott'anni tuoi –> È ca sti griddi di la picciuttanza iu non l'haiu, né li vogghiu né li pozzu aviri; scalda il cuore del mio babbo di pietra –> Duna tanticchia di caluri a lu cori di me' patri, chi l'avi di petra; montagna di fuoco –> Muncibeddu; bello –> beddu comu lu suli.*

Con una sfumatura ironica *questa retaccia traditora* diviene *sta bedda riti famusa, se fa il cattivo* diviene *e si fa lu graziusu.* Punto di fuga dalla consuetudine dialettale costituisce l'unico caso di inusuale impiego del congiuntivo: *tu che sai come amo la tua Scilla? –> tu chi sai comu iu ami*

la to' Scilla?

Più intima e colloquiale, ma pure più pregnante e colorita della originaria stesura del Morselli, la versione pirandelliana attenua il tono aulico dell'originale a favore di una maggiore verosimiglianza di situazioni e personaggi che smarriscono l'aura di tragicità ma non di classica, fatale e dignitosa compostezza.

Nel trasloco si accentuano l'energia lessicale, la policromia idiomatica, la figurazione simbolica di *Glaucu* che acquista più robusti nervi, più saporosa primitività, più intensa carica emotiva, consegnati ai sostantivi alterati, alle insistite esclamazioni, al più lento e minuzioso dipanarsi dei discorsi, alle immagini poetiche.

Se, sulla scia delle suggestioni di archetipi ed interpreti dannunziani, Morselli non rinuncia a quegli espedienti stilistici che finiscono col rendere la sua prosa enfatica, datata, Pirandello, sempre ostile alle "matrone periodesse", alla magniloquenza, si compiace del gustoso recupero di singolari e desueti modi di dire, teso com'è alla creazione di un dialogo vivo e schietto, sottraendosi alle lusinghe del turgore letterario e della retorica a tutto vantaggio non soltanto dei più genuini attori isolani a cui la versione dialettale era destinata, ma pure dell'autenticità dell'opera, sia sul piano della fascinazione emotiva che su quello della drammatizzazione.

CARLO MUSCETTA

POESIA

Caro Mineo,

di buon grado sono presente in questo fascicolo destinato a onorare il nostro Saro. Meglio non potrei esprimere la mia emozione come con le parole che improvvisai quasi un lamento popolare. A Saro (sagace lettore di letterature comparate) ho dedicato un lavoro: *Il Cigno. Composizioni liriche nelle età del romanticismo e del decadentismo*, testi, versioni, discorso critico (Cooperativa Universitaria Catanese di Magistero).

Carlo Muscetta

Due volte il sole rifulse a febbraio
dentro il mio cuore e non tramontò mai,
e per eclisse due volte fu nero
dentro il mio cuore e ancor non par vero.
Fu il 2 che ci sposammo io e Marcella
e fu il 4 che nacque Mara bella.
Il 5 fu che mi lasciò in prigione
il mio maestro e compagno Leone.
E oggi, l'8 se n'è andato Saro
il dolce amico, il diletto scolaro.
Come maestro non s'è risparmiato
e il suo cuore era troppo affaticato.
Tremo, piangendo lui, per chi mi è caro
più della vita, e il lor riposo è raro.
Io voglio gioia in questo mese amaro.

GUIDO NICASTRO

CALZABIGI TRA METASTASIO E ALFIERI

La ristampa in un *corpus* unico degli scritti critici di Ranieri Calzabigi[1], finora sparsi qua e là in edizioni settecentesche, può essere l'occasione per tentare un primo bilancio intorno alla produzione di questo straordinario personaggio che, al pari tanti altri avventurieri del suo secolo, seppe svolgere un'attività polivalente non solo in ambito letterario, teatrale e musicale, ma anche politico ed economico[2].

Non che siano mancati finora gli studi e il dibattito critico sul nostro autore[3]. I musicologi che si sono occupati di Gluck non hanno potuto trascurare l'apporto decisivo dato alla riforma dal suo poeta. Minore considerazione, piuttosto, ha egli trovato presso i critici e gli storici della letteratura, forse per l'inveterato pregiudizio che per lungo tempo ha colpito i librettisti a torto considerati scrittori di un genere inferiore.

Comunque stiano le cose, Calzabigi viene ricordato più in relazione agli scrittori di cui si occupò, nelle storie della critica metastasiana e alfieriana, che non per la sua personalità di autore. Eppure, dalla lettura com-

---

[1] *Scritti teatrali e letterari*, a cura di A.L. Bellina, tomi 2, Roma, Salerno, 1994.

[2] Ranieri Calzabigi non fu solo editore, poeta, librettista, critico, ma si occupò anche di problemi archeologici (cfr. la *Dissertazione sopra due marmi figurati dell'antica città di Ercolano*, in *op. cit.*,) e a Parigi si interessò ai problemi della finanza pubblica e mise su una lotteria.

[3] Dopo lo studio monografico degli inizi del secolo di G. Lazzeri, *La vita e l'opera letteraria di Ranieri Calzabigi*, Città di Castello, S. Lapi, 1907, vanno ricordati in tempi più recenti il numero di "Chigiana", voll. XXIX-XXX, nuova serie, n. 9-10, 1975, che contiene gli Atti del Convegno internazionale di studi musicali, *Gluck e la cultura italiana nella Vienna del suo tempo*, Siena 1-4 settembre 1973; i saggi di P. Gallarati, *L'estetica musicale di Ranieri de' Calzabigi: la 'Lulliade'*, in "Nuova rivista musicale italiana", a. XIII, 1979, fasc. 3, pp. 531-63, e *L'estetica musicale di Ranieri de' Calzabigi: il caso Metastasio*, *ivi*, a. XIV, 1980, fasc. 4, pp. 497-538; e *La figura e l'opera* di *Ranieri de' Calzabigi*, Atti del Convegno di studi (Livorno 14-15 dicembre 1987), a cura di F. Marri, Firenze, Olschki, 1989.

plessiva delle sue opere emerge una figura di primo piano nell'ambito della cultura europea settecentesca. Calzabigi (non è esagerato affermarlo) è fra coloro che con le proprie idee hanno contrassegnato in maniera decisiva la storia del teatro, dal melodramma alla danza. Di quella storia è stato un protagonista e come tale è giusto ricordarlo.

Ma leggiamo secondo cronologia i suoi scritti. Nel 1755 a Parigi, in occasione della stampa da lui stesso curata delle opere di Metastasio[4], fa precedere l'edizione da una propria *Dissertazione*[5]. Da pochi anni si trova nella capitale francese[6] e proprio allora, nel 1752, in occasione di una rappresentazione della *Serva padrona* di Pergolesi, scoppia la famosa *querelle des bouffons* tra sostenitori della musica francese e della musica italiana, tra illuministi e non[7]. Calzabigi si inserisce a pieno titolo nella contesa, cominciando a scrivere il poema eroicomico *La Lulliade*[8] e, quindi, il saggio su Metastasio. Quest'ultimo si presenta non certo come la prova di uno studioso lontano dai problemi culturali del suo tempo, ma come l'intervento di un critico militante coinvolto in prima persona nell'oggetto della discussione.

Caposaldo della *Dissertazione* è la difesa dell'opera metastasiana, non solo dalle accuse che le piovevano addosso da parte della cultura francese, ma anche dai pregiudizi che ampi settori della cultura arcadica italiana, da Muratori a Gravina, nutrivano nei confronti del melodramma *tout court*. La difesa di Calzabigi si articola pertanto su più fronti: per prima cosa egli sostiene "che le poesie del signor Metastasio adornate di musica sono poesie musicali, ma senza l'azione di questo ornamento sono vere, perfette e preziose tragedie, da compararsi alle più celebri di tutte le altre nazioni"[9].

Con ciò sgombra il campo da quel pregiudizio teorico che attraversa la critica metastasiana e sembra protrarsi sino ai nostri giorni: il melodramma

---

[4] Cfr. *Poesie del Signor Abate Pietro Metastasio*, 12 tomi, Parigi, presso la Vedova Quillau, MDCCLV.

[5] Il titolo esatto è *Dissertazione di Ranieri de' Calsabigi, Dell'Accademia di Cortona, su le Poesie Drammatiche del Signore Abate Pietro Metastasio.*

[6] Calzabigi si reca nella capitale francese fra il 21 marzo 1751 e il 19 novembre 1752. Cfr. A.L.Bellina, *Introduzione* a R. Calzabigi, *Scritti teatrali e letterari*, cit., p. XIV.

[7] Mi permetto di rinviare a proposito al mio saggio "*La serva padrona*" *tra spontaneità e artificio,* in *Letteratura e musica. Libretti d'opera e altro teatro,* Rovito, Marra, 1992.

[8] Cfr. R. de' Calzabigi, *La Lulliade o i buffi italiani scacciati da Parigi. La ragione dei "buffoni"*, a cura di G. Muresu, Roma, Bulzoni, 1977.

[9] *Dissertazione su Metastasio, ed. cit.*, p. 24.

è un ibrido connubio di arti diverse e in quanto tale il testo letterario non può attingere assoluti valori espressivi. Calzabigi, invece, in sintonia con quanto sostenuto dallo stesso Metastasio[10], si preoccupa innanzitutto di valorizzare i suoi testi poetici e da buon classicista non manca di fare riferimento all'antica tragedia, ritrovando perfino una somiglianza tra i cori di quel teatro e le arie della moderna opera: poste alla fine d'ogni scena esse "in sostanza non sono che parti del coro, le quali la lirica poesia e le vaghe e sublimi immagini di quella conservano"[11].

Affrontata tale questione preliminare, Calzabigi prende in esame i personaggi metastasiani: l'*Achille in Sciro*, il *Temistocle* e *La clemenza di Tito* gli offrono ampia materia di analisi ed egli nota la coerenza dei caratteri nei melodrammi citati, che si tratti di personaggi inventati o storici.

Non meno significativa del loro "costume" è la "condotta", la forma cioè conferita alle sue opere dal poeta cesareo: essa "consiste nell'osservare l'unità dell'azione, acciocché con episodi troppo alieni alla principale non si diverta l'attenzione degli spettatori che sempre si ha da mantenere diretta verso il punto al quale principalmente si mira. Consiste nel non troppo precipitare l'azione medesima, acciò poi non restino alcune scene prive di movimento e solamente ripiene di quelle bagattelle sonore delle quali parla il maestro dell'arte. Consiste altresì nel non troppo ritardarla, acciocché poi a soffogar non s'abbia nell'ultime scene, ma così ben compartirla in ogni atto, in ogni scena che in tutte azione vi sia [...]. Consiste finalmente a non chiamare allo scioglimento mezzi impropri, non divinità, non geni superiori che il viluppo non slegano ma ogni nodo suo come Alessandro il gordiano colla spada recidono, vizio perpetuo delle favole che i Francesi sul teatro dell'Opera producono dove le fate, le maghe, i geni aerei, i silfi continuamente svolazzano, le quali imaginarie produzioni, perché sempre sbalzano la mente nell'impossibile, né giovano né dilettano né interessano"[12].

Segue a controprova un'analisi del *Demofoonte* e dell'*Issipile*, ma è evidente, sin da queste pagine, che, mentre parla di Metastasio, Calzabigi

---

[10] Cfr. la lettera inviata da Metastasio, in data 15 luglio 1765, a Francesco Giovanni di Chastellux, ora in *Tutte le opere* di Pietro Metastasio, a cura di B. Brunelli, vol. IV, Milano, Mondadori, 1954, pp. 397-99, là dove sostiene che quando la musica "aspira nel dramma alle prime parti in concorso della poesia, distrugge questa e se stessa" e che pertanto si ritiene più sicuro quando i suoi drammi vengono recitati dai comici, che quando vengono cantati dai musici.

[11] *Dissertazione, ed. cit.*, p. 31.

[12] *Ivi*, pp. 68-9.

ha in mente un suo ideale di melodramma severo e lineare come la facciata di un edificio neoclassico, che abolisca ogni ridondanza barocca o rococò, in netta contrapposizione all'artificiosità dell'opera francese. Questa costituisce l'idolo polemico contro il quale egli, qui e nella *Lulliade,* si impegna appassionatamente a combattere. Le sue opere vogliono essere una difesa della letteratura e della musica italiane contro lo sciovinismo della cultura francese (e non a caso la *Dissertazione* viene scritta e pubblicata a Parigi), ma vogliono rappresentare anche una proposta persuasiva per un nuovo teatro.

Non è chi non veda nella pagina citata il preannuncio della riforma attuata insieme a Gluck qualche anno più tardi a Vienna. Un teatro che non si perda in accidenti, che osservi rigorosamente l'unità d'azione, che non si abbandoni a "bagatelle sonore", è lo stesso al quale Calzabigi darà vita da lì a poco. Resta invero una discrepanza tra il saggio, che rifiuta con decisione l'introduzione di personaggi immaginari e del *deus ex machina*, e le opere viennesi che accettano quest'uso del teatro francese, ma gli dei che popolano quelle opere (sarà lo stesso autore a suggerire l'interpretazione[13]) non si impongono dall'alto come una realtà superiore, bensì si intrattengono sullo stesso piano con gli altri protagonisti delle vicende.

Metastasio ha avuto il grande merito, agli occhi del suo critico, di avviare il processo di razionalizzazione delle forme melodrammatiche e la sua opera, nettamente superiore a quella di un Quinault, può competere degnamente con quella dei grandi tragici francesi del Sei e del Settecento (senza esserne un plagio), da Corneille a Racine, da Voltaire a Crébillon[14]. Lo prova un esame comparativo dell'*Atalia* di Racine e del *Gioas re di Giuda* di Metastasio, azione sacra ritenuta, al pari delle altre, una "perfetta tragedia".

Ma l'esame delle opere di Metastasio non riguarda solo i loro aspetti letterari, ma anche la loro funzionalità musicale. Calzabigi si preoccupa, pertanto, di difendere la collocazione dell'aria alla fine di ogni scena contro i critici francesi: "Vi sono alcuni fra questi scrittori che quantunque non troppo intesi della nostra lingua asseriscono però decisivamente che le arie del signor Metastasio sono quasi sempre pezzi isolati e cuciti senz'arte in fine d'ogni scena. Ma è lieve impresa il mostrar loro che tutte alla scena sono intimamente connesse, anzi un epilogo della scena medesima, e che la

---

[13] Cfr. più avanti alla nota 35.

[14] Cfr. la nota di A.L. Bellina all'*ed. cit.*, p. 85, che riporta le accuse di plagio a Metastasio da parte di Caux de Cappeval, di Rochemont e del Presidente De Brosses.

maggior parte poi togliersi di là non ponno senza far torto all'azione"[15].

Allo stesso modo accoglie l'uso del recitativo semplice da parte del poeta cesareo al posto del recitativo accompagnato adoperato dai Francesi. "Egli è indispensabile" infatti, "che i nostri recitativi siano bensì corredati di armonia ma che nell'armonia non rimangano sepolti, e che per quanto sia possibile alla declamazione semplice si rassomiglino [...]. Al contrario i compositori francesi sono nella durissima necessità di prolungare co' suoni i loro recitativi, più lunghi de' recitativi italiani, perché la lingua loro non soffre dialoghi così abbreviati"[16]. La polemica è al solito contro la musica francese nella quale l'armonia prevale sulla melodia, a scapito di un dialogo breve e conciso. Metastasio serve, quindi, a Calzabigi per dimostrare le tesi che gli stanno a cuore: la necessità di un melodramma riformato che si contrapponga, secondo i dettami della cultura illuministica, da Grimm a Rousseau a Diderot, alla *tragédie lyrique*, e segua quei principi di semplicità e di naturalezza che erano alla base delle nuove teorie estetiche.

Di Grimm e di Rousseau Calzabigi condivide, infatti, la critica alla lingua e alla musica francese; una dimostrazione in tal senso la dà *La Lulliade* che vede Lulli e Rameau al centro dei suoi attacchi polemici. Ma non meno netta ed evidente è la posizione assunta nella *Dissertazione*: mentre nelle opere di Zeno e di Metastasio "non solo il verisimile ma il vero per così dire da per tutto risplende [...] nelle tragedie liriche francesi la cosa assai differentemente camina. Si raggiran elleno communemente sopra del favoloso, corredate poi da tutto l'immaginario che una fervida fantasia può sognare. L'unità di tempo e di luogo n'è communemente sbandita"[17]. Sulla base di tali presupposti Calzabigi rifiuta l'opera di Quinault e dei suoi successori che introducono il "prodigioso" nella propria drammaturgia. Ma fino a un certo punto. Perché "qualora però al piano medesimo si adattasse il puro verisimile, qualora azioni puramente umane sopra di esso si ordissero con allontanarne il divino del Paganesimo e il diabolico e il cabalistico, in una parola tutto ciò che eccede il potere che all'umanità si attribuisce, non v'ha dubbio che dal coro numeroso, dal ballo, dalla scena maestrevolmente unita colla poesia e colla musica un tutto sommamente dilettevole risultar non dovesse in cui i sensi più vivi dello spettatore verrebbero successivamente allettati dalla varietà e magnificenza degli oggetti, in quel momento istesso che sarebbe commosso il suo spirito dall'interesse

---

[15] *Ivi*, pp. 113-14. Anche qui cfr. la nota della Bellina che riproduce le accuse dei critici francesi.

[16] *Ivi*, p. 127.

[17] *Ivi*, pp. 139-40.

dell'azione e dalla delicatezza della poesia, e dolcemente rapito il suo core da' tocchi dell'armonia"[18]. La verità è che già Calzabigi pensa ad una nuova drammaturgia che riunisca in sé il meglio di quella francese e di quella italiana. Quando lui afferma che "dalla maestà, energia e brillanti imagini della poesia del signor Metastasio dipende [...] la forza, varietà e bellezza della nostra musica" e che "invano si affaticherà il compositore di musica a risvegliare la tenerezza, la pietà, il terrore, impiegando i suoni sopra inette, dure, ricercate, ampollose e insignificanti parole"[19], pone un problema che a Metastasio, convinto fautore del logocentrismo, non importava punto; il rapporto poesia-musica e la necessità di un dramma totale non potevano interessare, infatti, chi avrebbe sostenuto che le proprie opere, al limite, potevano essere recitate e non cantate[20]. Non a caso la *Dissertazione* si presenta come un saggio a più facce, attraverso il quale Calzabigi non mostra adesione piena all'opera del grande connazionale. Metastasio è senz'altro da difendere nei confronti dei Francesi, perché ha avuto il merito di avviare il processo di riforma del melodramma allontanandolo dalle irregolarità dell'opera barocca. Egli ha restituito dignità al testo poetico e la sua opera è certo un punto di forza della poesia e del teatro italiano del Settecento, nella misura in cui fa propria un'esigenza di naturalezza, di semplicità, di verosimiglianza, in linea con i bisogni della grande cultura illuministica. Ma Metastasio è anche un autore impigliato in un gusto rococò e in una visione cartesiana della realtà fatta di dubbi e di contrasti che Calzabigi non riesce ad accettare. Tutto sommato gli sono più congeniali la magniloquenza e la severità dello Zeno che non la sentimentale cantabilità di Metastasio, ma poi è troppo fine intenditore di poesia per non capire la differenza che passa fra i due. E però non sembra rendersi conto dell'interna drammaticità dei personaggi metastasiani mascherata da un ferreo controllo delle passioni. Per lui, come fra non molto per Alfieri, contano più il grido della passione, l'energia toccante, le situazioni dichiaratamente tragiche. Da Cartesio a Diderot[21], dunque, da un mondo aristocratico dove

---

[18] *Ivi*, p. 143.

[19] *Ivi*, p. 136.

[20] Cfr. la nota 10.

[21] Come è noto, alla base dell'opera di Metastasio, c'è la lettura dell'opera di Cartesio, *Traité des passions de l'âme* (1649). Per ciò che riguarda i rapporti tra l'opera di Calzabigi e Gluck e quella di Diderot, cfr. D. Heartz, *Da Garrick a Gluck: la riforma del teatro e dell'opera in musica a metà Settecento*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di L. Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 57-73. Ma non sono da trascurare le pagine di E. Fubini, *Gli Enciclopedisti e la musica*, Torino, Einaudi, 1971; e *Presupposti estetici e letterari della riforma di Gluck*, in "Chigiana", cit., pp. 235-45.

tutto si ricompone, perché ciò è nell'ordine naturale oltre che storico delle cose, e dove gli affetti vengono pronunciati nel giro breve dell'arietta, ma non riescono a rompere la scorza di un superiore decoro formale, all'espressione di passioni duramente messe alla prova, che solo un illuministico intervento dall'alto riesce ad incanalare verso il lieto fine[22].

Solo così è possibile capire il senso ultimo della *Dissertazione* e gli sviluppi ulteriori del pensiero e dell'arte di Calzabigi. Non c'è un Calzabigi *tout court* metastasiano cui segue, nelle opere successive all'esperienza viennese, un Calzabigi antimetastasiano. C'è piuttosto, nella *Dissertazione*, un saggista al quale Metastasio serve per porre le basi del melodramma riformato. Ma già lì vengono formulate alcune esigenze che l'opera di Metastasio non basta a soddisfare: l'accordo indissolubile tra musica e poesia, un testo poetico esemplificato al massimo che nulla conceda a episodi esornativi che distolgono l'attenzione dal nucleo essenziale dell'opera. È chiaro che, al momento della collaborazione con Gluck, l'antico modello vada abbandonato per un nuovo tipo d'opera. Del resto Calzabigi non è tanto sciovinista da difendere Metastasio per mero orgoglio nazionale, se è vero, e *La Lulliade* lo dimostra ampiamente, che è polemico anche contro il nostro melodramma buffo, perché contrario ai modi realistici e plebei della sua arte[23].

A Vienna, in un ambiente che gli è congeniale e a contatto con personaggi come Gluck e il coreografo Gasparo Angiolini[24], ha quindi modo di chiarire, non solo in teoria, il suo pensiero riguardo alla riforma dell'opera e del balletto. L'una e l'altra seguono la stessa via.

Per ciò che concerne la danza, come è noto, Calzabigi curò la presentazione de *Le festin de pierre* (1761) e, più tardi (1765), scrisse la *Dissertation sur le ballets pantomimes des anciens pour servir de programme au*

---

[22] Cfr. L. Finscher, *Gluck e la tradizione dell'opera seria*, *ivi*, pp. 263-74, che distingue opportunamente tra il "lieto fine" dei melodrammi metastasiani e l'intervento del *deus ex machina* nella *tragédie lyrique*.

[23] Cfr. P. Gallarati, *L'estetica musicale di Ranieri de' Calzabigi: la 'Lulliade'*, cit., pp. 543 sgg.

[24] Sull'incontro di Calzabigi e Gluck con l'Angiolini e sull'importanza della loro collaborazione nella storia della danza, cfr. L. Tozzi, *La poetica angioliniana del balletto pantomimo nei programmi viennesi*, in "Chigiana", cit., pp. 487-500; G. Gruber, *I balletti pantomimici viennesi di Gluck e lo stile drammatico della sua musica*, *ivi*, pp. 501-12; A. Testa, *Il binomio Gluck-Angiolini e la realizzazione del balletto Don Juan*, *ivi*, pp. 535-47; L. Tozzi, *Attorno a Don Juan (1761)*, *ivi*, pp. 549-64; L. Tozzi, *Sémiramis*, *ivi*, pp. 565-70; A.L. Bellina, *I gesti parlanti ovvero il recitar danzando. Le festin de pierre e Sémiramis*, in *La figura e l'opera di Ranieri de' Calzabigi*, cit., pp. 107-17.

ballet pantomime tragique de Sémiramis[25]. Al pari dell'opera, anche il balletto, seguendo l'esempio degli antichi, deve rispettare l'unità di azione e avere cura di esprimere forti sentimenti. Si tratti delle gesta, desunte da Molière, di don Giovanni che uccide il Commendatore dal quale viene a sua volta punito, o si tratti degli eroi della tragedia di Voltaire, dei casi orribili di Sémiramis, del marito Ninus e del figlio Ninias, in entrambi i casi i gesti dei ballerini debbono esprimere tutta la tragicità di quelle situazioni. Contro ogni visione edonistica della danza e dell'arte in genere, Calzabigi riafferma così i propri principi: "S'il ya quelque chose de sublime dans la Danse, c'est sans contredit un événement tragique représenté sans paroles et rendu intelligible par les gestes"[26], perché "dans cette danse il est question de remuer l'âme et non pas de plaire aux yeux"[27]. Naturalmente non c'è danza senza musica e "une pareille musique est aussi difficile à faire qu'il est difficile de versifier le plan d'une tragédie: tout doit parler dans cette musique; elle doit nous aider à nous faire entendre; et elle est un de nos principaux ressorts pour émouvoir les passions"[28]. Musica e danza indissolubilmente unite, dunque, per un unico fine espressivo, allo stesso modo di musica e poesia. I libretti di *Orfeo ed Euridice* (1762), dell'*Alceste* (1767) e di *Paride ed Elena* (1770) nascono, infatti, in funzione della musica di Christoph Willibald Gluck, a differenza dei libretti metastasiani buoni per qualunque musicista. Un'alta coscienza teorica dell'operazione intrapresa è presente, del resto, in entrambi i protagonisti del nuovo teatro e lo testimonia la famosa prefazione all'*Alceste*, per lungo tempo attribuita a Gluck e ora ritenuta di Calzabigi[29]. In quella prefazione c'è concentrata tutta la filosofia della riforma: "[...] io cercai di ridurre la musica alla sua vera funzione, cioè di assecondare la poesia per rafforzare l'espressione dei sentimenti e l'interesse per le situazioni, senza interrompere l'azione e raggelarla con argomenti superflui [...]. Mi sono quindi ben guardato dall'interrompere un attore nel calore del dialogo per fargli attendere un noioso ritornello, o di fermarlo nel bel mezzo del suo discorso su di una vocale

---

[25] Cfr. a proposito una nota apposta dallo stesso Calzabigi alla *Lettera ad Alfieri*, là dove scrive: "L'immortale Gluck ne [del *Convitato di pietra*] scrisse la musica, io il programma in francese", ed aggiunge a proposito di *Semiramide*: "Io ne diedi il piano e ne scrissi pure in francese il programma". Cfr. *Lettera ad Alfieri, ed. cit.*, p. 209.

[26] *Ivi*, p. 154.

[27] *Ivi*, p. 169.

[28] *Ivi*, p. 175.

[29] Per l'attribuzione a Calzabigi delle *Prefazioni* alle partiture firmate da Gluck, cfr. A.L. Bellina, *Introduzione, ed. cit.*, pp. XX-XXI.

favorevole, sia per permettergli di sfoggiare in un lungo passaggio l'agilità della sua bella voce, sia per attendere che l'orchestra gli desse il tempo di riprendere lena per fare una corona". Infine: "Ho ritenuto che [...] bisognasse soprattutto evitare che ci fosse una frattura troppo brusca nel dialogo tra l'aria e il recitativo, in modo da non troncare controsenso il periodo e non interrompere inopportunamente l'espressione e il calore della scena. Ho ritenuto inoltre che la parte più importante del mio lavoro dovesse consistere nella ricerca di una chiara semplicità ed ho così evitato di fare sfoggio di virtuosismi a scapito della chiarezza"[30]. E più tardi c'è la testimonianza consegnata alla *Lettre au rédacteur du "Mercure"*, nel "Mercure de France" del 21 agosto 1784: "Quel que soit le sujet que j'entreprends de traiter en drame, ma première étude est d'en tirer de grands tableaux propres à frapper, à émouvoir les spectateurs"[31]; e poi: "[...] j'imaginai que c'etoit là tout le secret pour composer de la musique excellente pour un drame, que plus la poésie etoit serrée, énergique, passionée, touchante, harmonieuse, et plus la musique qui chercheroit à la bien exprimer, d'après sa véritable déclamation, seroit la musique vrai de cette poésie, la musique par excellence"[32]. Infine, ecco la dichiarazione con la quale Calzabigi rivendica la paternità della riforma nei confronti dello stesso Gluck: "J'espère que vous conviendrez, Monsieur, d'après cet exposé, que si M. Gluck a été le créateur de la musique dramatique, il ne l'a pas créée de rien. Je lui ai fourni la matière ou le chaos si vous voulez; l'honneur de cette création nous est donc commun"[33].

Mutano dunque il procedimento compositivo e le forme dell'opera e muta soprattutto la filosofia che sta alla base di quest'esperienza. Giustamente si è fatto riferimento da più parti al Diderot che nel saggio *De la poésie dramatique* (1758) dichiara che "la poésie veut quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage", di quel Diderot che già negli *Entretiens sur le Fils naturel* si era fatto teorico dei *tableaux* scenici contro il vecchio *coup de théâtre* ed auspicava una restaurazione dell'antica tragedia.

L'illuminista, teorico di un teatro naturale e vero, aveva affermato: "Les poëtes, les acteurs, les musiciens, les peintres, les chanteurs de premier ordre, les grands danseurs, les amants tendres, les vrais dévots, tout

---

[30] La *Prefazione* si può leggere nel volume di E. Fubini, *Gli enciclopedisti e la musica*, cit., p. 214; e in Id., *Musica e cultura nel Settecento europeo*, Torino, EDT, 1986, pp. 317-18.

[31] *Lettre, ed. cit.*, p. 260.

[32] *Ivi*, p. 263.

[33] *Ivi*, p. 266.

cette troupe enthousiaste et passionnée sent vivement, et réflechit peu"[34].

E anche l'opera di Calzabigi e Gluck si costruisce tutta su grandi scene o *tableaux* e rifiuta quanto di tradizionale (il *coup de téâtre* e il gusto per l'intrigo) poteva esserci nell'opera barocca e, ancora, in quella metastasiana. I loro testi amano piuttosto la compostezza ieratica dei drammi religiosi, anche se si tratta della religiosità tutta laica di chi pensa che le situazioni di pericolo possano comporsi al meglio solo per l'intervento di Amore (*Orfeo*) o di Apollo (*Alceste*)[35].

Non ci meraviglieremo, allora, se più tardi Calzabigi compia una sorta di palinodia nei confronti di Metastasio. Le premesse erano già nella *Dissertazione*, ma soprattutto era stata la collaborazione con Gluck a chiarire a lui stesso il senso della sua proposta.

La *Risposta di Don Santigliano*, pubblicata a Venezia nel 1790[36], ma scritta durante l'ultimo soggiorno napoletano, nasce come risposta polemica alle critiche che il gesuita Stefano Arteaga gli aveva rivolte nella sua opera, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, apparsa a Bologna in tre volumi fra il 1783 e il 1788. Arteaga aveva mosso pesanti accuse al melodramma contemporaneo e, in particolare, a Calzabigi considerato uno dei principali corruttori del teatro musicale moderno. Si capisce quindi la foga con cui Calzabigi attacca a sua volta l'Arteaga, con questa *Risposta* che è modellata "su quella che lo stesso Arteaga aveva pubblicato in calce al terzo volume, per replicare alle critiche del giornalista bolognese Vincenzo Manfredini"[37].

La *Risposta* si presenta, quindi, come un'autodifesa da parte dell'autore e solo negli ultimi capitoli diventa un libello antimetastasiano a pieno titolo. Calzabigi si preoccupa innanzitutto di salvaguardare le sue opere di cui può vantare il pieno successo (solo *Paride ed Elena* non lo ebbe, perché,

---

[34] Sui rapporti Calzabigi-Diderot cfr. la nota 21. I brani citati sono contenuti in *Oeuvres complètes*, a cura di J. Assézat e M. Tourneaux, vol. VII, Paris, Garnier, 1875, pp. 371 e 108.

[35] Cfr. K. Klinger, *Gluck e l'illuminismo austriaco*, in "Chigiana", cit., pp. 247-61, secondo cui le opere di Calzabigi e Gluck, composte in un clima di assolutismo illuminato, presentano ad apertura di sipario una rottura dell'armonia che si ricompone alla fine solo per l'intervento di un dio.

[36] Il titolo completo è *Risposta che ritrovò casualmente nella gran città di Napoli il licenziato Don Santigliano di Gilblas, y Guzman, y Tormes, y Alfarace Discendente per linea paterna, e materna da tutti quegli insigni Personaggi delle Spagne; alla critica ragionatissima delle Poesie Drammatiche del C. de' Calsabigi, fatta dal Baccelliere D. Stefano Arteaga suo illustre Compatriotto*, Venezia, dalla Stamperia Curti, MDCCXC.

[37] A. L. Bellina, *Introduzione, ed. cit.*, p. XXXI.

spiega lo scrittore, si trattava di uno spettacolo lieto e non di una trage-dia[38]). Non a caso rivendica ancora una volta a sé il merito della riforma, come nella *Lettre* al "Mercure de France". Perché "erano già più di 30 anni che Gluck scriveva musica mediocre [...] per lo più su' drammi del Metastasio"[39] e fu lui che gli ispirò una "musica meravigliosa". Infatti, "Gluck era invaghito de' sentimenti strappati alla semplice natura, delle passioni grandiose in bollore, in stato di violenza, e dello strepito teatrale tumultuoso"[40]. Metastasio "all'incontro si deliziava co' fiorellini rettorici spiritosi, concettosi a contrasto, colle dispute amorose, co' discorsi accademici, con caratterucci quasi tutti simili amorosamente svenevoli. Il loro pensare era però opposto diametralmente"[41]. Ma non può esistere una divaricazione tra poesia e musica: "La musica per esser sublime deve esprimere i sentimenti poetici e le passioni diverse attribuite dal poeta a' personaggi che introduce"[42]. Mentre riafferma un principio teorico fondamentale, Calzabigi si difende così dall'Arteaga che salvava la musica del compositore boemo, ma non riconosceva i meriti del poeta italiano. Per il resto la *Risposta* procede lungo binari consueti: l'autore si vanta di avere mantenuto unita e serrata l'azione (vedi l'ampia e motivata difesa dell'*Alceste*) e di non avere imitato i Francesi. Anzi, ha evitato "le sentenze, le descrizioni oziose, le similitudini non simili"[43].

In realtà a lui interessa più difendere la propria poesia che polemizzare con Metastasio. Questi finisce, come nella *Dissertazione*, col diventare un falso obiettivo: se nello scritto del 1755 il suo elogio era in ragione di un'esaltazione del melodramma italiano riformato, qui la *vis* polemica nei suoi confronti serve a spiegare e a differenziare la sua riforma da quella successiva. A ciò porta l'analisi comparativa delle *Danaidi* del Calzabigi e dell'*Ipermestra* di Metastasio. A ciò il continuo rilievo degli aspetti arcadico-rococò della poesia del poeta cesareo: "Di quasi che tutte le azioni ch'ei tratta, forma a capriccio un romanzo di pura cicisbeatura; e per lo più non bada né a carattere né a costume. In questo suo piano (e quasi sempre) tutti i personaggi sono innamorati inverisimilmente, inutilmente"[44].

---

[38] Cfr. *Risposta di Santigliano, ed. cit.*, p. 379. In realtà *Paride ed Elena* presenta numerosi pezzi d'assieme, come avverrà più tardi alle opere del periodo napoletano. Su ciò cfr. G. Carli Ballola, *L'ultimo Calzabigi, Paisiello e l'"Elfrida"*, in "Chigiana", cit., pp. 357-68; Id., *Paride ed Elena*, *ivi*, pp. 465-72.

[39] *Risposta di Santigliano, ed. cit.*, pp. 397-98.

[40] *Ivi*, p. 398.

[41] *Ivi*, pp. 398-99.

[42] *Ivi*, p. 399.

[43] *Ivi*, p. 423.

[44] *Ivi*, p. 471.

Più di una volta la foga polemica porta il nostro scrittore a contraddirsi rispetto alle tesi della *Dissertazione*: ora afferma che "il P.[oeta] C.[esareo] è sempre lui che parla, non i personaggi che mette in scena", ora rimprovera Zeno e Metastasio per avere trattato "soggetti istorici" che "sono il veleno del Melodrammatico"[45], e taccia i personaggi di quest'ultimo di incoerenza. Del resto, basta leggere il capitolo XIII della *Risposta* per vedere riuniti tutti i capi d'accusa contro il Metastasio il cui regno è giudicato ormai prossimo all'estinzione.

Non è chi non s'accorga come lo scritto in questione ponga un problema non semplicemente risolubile. Come si spiegano le contraddizioni tra la *Dissertazione* e la *Risposta*? Come può Calzabigi passare dall'apologia quasi totale dell'opera metastasiana alla sua perentoria denigrazione?

A mio avviso la risposta sta, oltre che nei motivi già considerati, nel fatto che Calzabigi non è un critico o un saggista puro. Tutti i suoi scritti critici nascono da una precisa sollecitazione occasionale. Si consideri, dunque, che il Calzabigi che scrive la *Dissertazione* non ha avuto modo ancora di mettere a frutto le proprie idee. È solo dopo l'esperienza viennese, a contatto con Gluck e con l'*entourage* della corte che fa capo al conte Giacomo Durazzo, che egli può mettere in pratica il suo programma teatrale e musicale. A quel punto Metastasio, che gli era stato utile finché si trattava di affermare una riforma in senso arcadico-razionalista, non può sostenere le ragioni di un melodramma che innova profondamente rispetto alla prassi consolidata. Alla fine del secolo, al tempo della *Risposta*, il poeta cesareo apparirà spesso come un autore del passato che poco o nulla ha da dire agli uomini di cultura delle nuove generazioni.

C'è un cambiamento generale di gusto testimoniato dallo stesso Calzabigi che, mentre irride al poeta melodrammatico, è tra i primi ad accorgersi della grandezza della tragedia alfieriana. In occasione della pubblicazione delle prime quattro tragedie nell'edizione Pazzini di Siena (1783), egli invia una *Lettera* (1783) al tragico astigiano[46] nella quale traccia a grandi linee una storia del teatro europeo degli ultimi secoli. Ciò che più colpisce è la comprensione, almeno parziale, del teatro shakespeariano di cui sono apprezzati "alcuni sublimi pezzi", se non le tragedie intere "assai più difettose delle nostre"[47]. Incline com'è all'espressione di forti passioni, Calza-

---

[45] *Ivi*, pp. 471 e 475.

[46] Il titolo è *Lettera di Ranieri de' Calsabigi al Signor Conte Vittorio Alfieri sulle quattro sue prime tragedie; e Risposta del Signor Conte Alfieri al Medesimo.*

[47] *Lettera, ed. cit.*, p. 186.

bigi coglie la grandezza di tante pagine del bardo inglese, ma la sua educazione classicistica gli impedisce di approvare la struttura irregolare di quel teatro. Per lui, dunque, quel tragico "produsse de' mostri ma degli originali"[48], perché "non si curò egli di abbellir la natura; la mostrò tale e qual era al tempo suo rozza, feroce, selvaggia". Inoltre "mescolò prosa e verso e il triviale col sublime [...]"[49]. All'incontro, il giudizio sul teatro francese è elogiativo ma con riserve: esso è "il migliore che esista ma conviene però confessare che non pochi difetti vi s'incontrano. Vi è molta narrativa, molta declamazione, poco movimento, pochissima azione"[50], e "le tragedie son tanto più interessanti e più perfette, quanto son meno declamatorie, più in movimento e più pittoresche"[51], mentre "il troppo vagare nel discorso, il declamare, il dissertare nuoce all'interesse"[52].

A confronto con la grandezza del teatro di Shakespeare e di quello francese, quello italiano mostra tutta la sua povertà. Acutamente Calzabigi ne indica le cause. L'Italia non ha avuto teatro tragico perché non ha mai avuto teatri, se non di corte, né attori professionisti[53], essendo "incontrastabile che il teatro fisso forma principalmente i poeti e gli attori, e che gli attori e i poeti si perfezionano scambievolmente"[54]. Inoltre è mancato un centro "ove riunire un generale e vivo impegno per l'italica ambizione"[55]. Con chiarezza Calzabigi pone il problema della mancanza in Italia di un teatro nazionale e non a caso Alfieri, nella *Risposta* che darà subito alla *Lettera*, riprenderà l'argomento con le stesse motivazioni, anche se mostrerà di non apprezzare il riferimento ad un principe che si faccia promotore nel proprio stato di una riforma, dando vita così a un dibattito che si protrarrà in Italia per tutto l'Ottocento. Gli stessi motivi che permettono di spiegare la mancanza di un teatro tragico forniscono, invece, la chiave per capire la fortuna di quello melodrammatico: "Or ecco perché mancando a noi, stimatissimo amico, un teatro tragico stabile, essendovene però un musico quasi che costante in molte città, a questo ci siamo rivolti, immaginando de' mostri"[56]. Se questo è il giudizio sui melodrammi di Metastasio, nessu-

---

[48] *Ivi*, p. 196.
[49] *Ivi*, p. 197.
[50] *Ivi*, p. 198.
[51] *Ivi*, p. 207.
[52] *Ivi*, p. 210.
[53] *Ivi*, p. 188.
[54] *Ivi*, p. 192.
[55] *Ivi*, p. 189.
[56] *Ivi*, p. 194.

na meraviglia che per contrasto Calzabigi mostri invece di apprezzare le tragedie alfieriane testè pubblicate. Alfieri si presenta come l'anti-Metastasio per eccellenza, l'incarnazione dei suoi ideali: "Qualche cosa di simile a quello che penso e che ho esposto ha ella, amico stimatissimo, avuto in mente nello scrivere le sue [tragedie]. Osservo che ha costantemente cercato di farvisi poeta-pittore, col metter quasi tutto in azione"[57].

Non che manchino le osservazioni negative (Calzabigi è troppo fine lettore per non accorgersi delle durezze dello stile alfieriano), ma esse riescono marginali in un contesto che vede Alfieri paragonato a Shakespeare a tutto vantaggio del tragico astigiano, tanto che ancora una volta, nella *Risposta* alla *Lettera* di Alessandro Pepoli[58] (1784), il critico livornese si troverà a difendere il suo poeta dalle osservazioni negative dell'altro tragediografo. La verità è che il teatro di Alfieri sembra rappresentare quell'ideale che Calzabigi da tempo aveva in mente: un teatro spoglio al massimo di episodi esornativi, di confidenti, di intrighi, di amori svenevoli, un teatro severo che nulla concede all'edonismo dei sentimenti e dello stile.

Ma era vincente la linea così proposta? Lasciamo da parte Alfieri, la cui tragedia non ebbe continuatori degni di rilievo, e rimaniamo a considerare l'esperienza di Calzabigi. Resta il fatto che essa si consuma tutta nel volgere di pochi anni (già *Paride ed Elena* si discosta dal modello di *Orfeo ed Euridice* e di *Alceste*).

Dopo, Calzabigi tornato a Napoli si cimenta nelle prove dell'*Elfrida* (1792) e dell'*Elvira* (1794). Ma questi libretti[59] si allontanano profondamente da quelli viennesi, e non solo per l'argomento di ambiente medievale, ma anche per la presenza di quegli intrighi e di quei confidenti finora aborriti. Nell'*Elfrida* l'autore ricorre financo al concertato, giustificandolo come una sorta di coro; adotta, cioè, una forma dell'opera buffa sempre avversata, alla pari della prassi compositiva ed esecutiva dell'opera italiana[60]. Sembrerebbe che Calzabigi faccia marcia indietro, e sotto qualche aspetto

---

[57] *Ivi*, p. 211.

[58] Il titolo completo è *Risposta del Consigliere di S.M. Imperiale Ranieri De' Calsabigi alla Lettera scrittagli da S.E. il Sign. Conte Alessandro Pepoli, sopra le prime quattro Tragedie del Sign. Conte Alfieri.*

[59] I libretti dell'*Elfrida* e dell'*Elvira* sono compresi nell'ed. *Poesie e prose diverse* di Ranieri de' Calsabigi, tomo secondo, in Napoli 1794, presso Onofrjo Zambraia.

[60] Oltre alla *Lulliade* già citata, non si dimentichi il libretto *L'opera seria* del 1769, divertente presa in giro del costume operistico settecentesco, pubblicato in *Poesie* di Ranieri de' Calsabigi, tomo secondo, in Livorno, MDCCLXXIV,nella Stamperia dell'Enciclopedia; ora anche in *L'opera per musica dopo Metastasio*, tomo primo, a cura di M. Fubini e E. Bonora, Torino, Einaudi, 1978.

non si può negare. La realtà è che la storia dell'opera aveva imboccato, ormai, altre strade. Quella maestra, indicata da Mozart e Da Ponte, consisteva nell'assunzione senza riserve delle forme dell'opera buffa per un dramma che poteva risultare anche tragico. Da Ponte e Mozart avevano dimostrato che si può fare la tragedia ricorrendo anche ai modi della commedia e viceversa, abolendo ogni partizione classicistica.

Per quanto riguarda l'Italia, poi, l'opera del Sette e dell'Ottocento terrà più presente Metastasio che Calzabigi. Non è solo un problema di grandezza poetica (ancora nell'Ottocento, Metastasio è ritenuto, a giusto titolo, il più grande poeta dopo Tasso, e Leopardi ne fa fede[61]); importante era che il melodramma metastasiano vivesse nella prassi quotidiana dei teatri, degli impresari, dei cantanti, del pubblico. Il teatro di Calzabigi e Gluck, invece, nasceva solo dal desiderio di resuscitare una forma di teatro andata perduta, la tragedia greca, (un'anticipazione dell'operazione wagneriana benedetta dal Nietzsche della *Nascita della tragedia*?) e di dare una risposta convincente ai tanti interrogativi che l'intellighenzia europea si era posti riguardo alla natura del melodramma, alla verosimiglianza del genere, al rapporto poesia-musica.

Il sogno illuministico del critico-poeta si realizza a Vienna dove esistono le condizioni migliori per una riforma guidata dall'alto. Venute meno quelle condizioni, essa si esaurisce: Gluck va a Parigi, Calzabigi ritorna in Italia. Ma la sua proposta non era diventata popolare. Ciò che mancava a quel progetto, come a tante esperienze di teatro illuministico (mi riferisco al dramma serio propugnato da Diderot, ma anche al teatro di Alfieri), era l'edonismo, il piacere di fare teatro e di fare musica a prescindere da seriose e intellettualistiche giustificazioni teoriche. Del resto tutta la storia del melodramma è attraversata da questa dicotomia: l'opera o il dramma, i piaceri del belcanto o la moralità di una musica asservita a un'alta e sapiente parola. Per Calzabigi non esistevano dubbi nella scelta, e di questa coerenza gli va dato atto. Per noi qualche dubbio rimane.

---

[61] Cfr. lo *Zibaldone* alla data 27 febbraio 1821, in G. Leopardi, *Tutte le opere*, con introd. e a cura di W. Binni, con la collaborazione di E. Ghidetti, Firenze, Sansoni, 1969, p. 216: "[...] la vera poetica facoltà creatrice, sia quella del cuore o quella della immaginativa, si può dire che dal cinquecento in qua non si sia più veduta in Italia, e che un uomo degno del nome di poeta (se non forse il Metastasio) non sia nato in Italia dopo il Tasso".

GIGLIOLA NOCERA

CYNTHIA OZICK AND *THE PAGAN RABBI*

In his brilliant essay on Cynthia Ozick's universe[1], Daniel Walden argues that this writer could be easily defined — as much as Chaim Potok and just a few other Jewish writers — a sort of *zwischenmensch*, a "between person". This happens, according to Walden, simply because Ozick is very well aware of the fact that the literary universe at large embodies for the Jewish intellectual a dramatic contradiction: a conflict between tradition, let's say orthodoxy, and the world all around it.

The way Daniel Walden reads Cynthia Ozick's universe clearly draws its origin from the many statements which occur both in her essays and in the many interviews in which she speaks about her main concern as a writer: the difficulty of being Jewish today[2].

When she says, "I want to dream; I want to do Jewish dreaming, and I can't always"[3], she points out that uneasy feeling of the Jewish intellectual who cannot combine the oneiric experience, based mainly on images, with the difficulty of a "Jewish dreaming" which should be expressed, paradoxically, through words only. This uneasy feeling automatically turns into a dilemma: the dilemma which lies between the realm of fiction ant its images, and the realm of Jewishness which forbids the use of those images simply

> "because (...) when you invent or create a little universe of your own, you put yourself in the place of God"[4].

---

[1] Daniel Walden, "the World of Cynthia Ozick: An Introduction", *Studies in American Jewish Literature*, ed by Daniel Wladen. Kent State U.P., Volume VI, Fall 1987, p. 1.

[2] Cfr. Mario Materassi, "Imagination Unbound: an Interview with Cynthia Ozick", *Salmagundi* No. 94-95, Spring-Summer 1992, pp. 85-113.

[3] Diane Cole, "I Want to Do Jewish Dreaming", *Present Tense*, Volume 9, Summer 1982, pp. 54-55, cit., in Walden, cit., p. 8.

[4] *Ibidem*, p. 8.

Because of this everlasting dilemma he has to deal with, the Jewish writer, says Cynthia Ozick, is a living oxymoron.

The protagonist of *The Pagan Rabbi* fully represents this oxymoron, the dilemma of being *in between*, and the cultural and existential misplacement of the Jewish writer detached from and menaced by the outer world. Being "pagan" and therefore oxymoric by definition since the beginning, he places himself on the bordeline between the two terms, in the realm of contradiction; and articulates his own contradictory condition according to a *climax* which will lead the reader through the various narrative stages of the story, up to the final catharsis.

The story opens just after the death by suicide of Rabbi Isaak Kornfeld, who has hanged himself from a tree in the city park, and follows in its development the same stages of a trial: in which Sheindel, the aggressive widow, is both prosecutor and judge, while the dead rabbi's friend, a former classmate of his in the rabbinical seminary and now a bookseller, plays the role of a weak and unsuccessful witness.

Sheindel, the widow, charges the late Isaak with a progressive interest in nature, the presence of which has become more and more important in his daily life and work as a rabbi. According to Sheindel, Isaak, already a very well known professor of Mishnaic history, in the last period of his life had started reading strange and quite bizzarre books dealing with nature, within a universe that can only be labelled as *pagan*. The act of looking backward at these books, syrely provided to him by friend and bookseller, might be somehow responsible for Isaak's suicide.

"Think!" says Sheindel while aggressively enquiring with the bookseller about the last books read by the rabbi:

> "Agronomy?" "Botany? Or even, please listen, even mycology? He never asked you to send something on mushrooms? Or having to do with herbs? Manure? Flowers? A certain kind of agricultural poetry? A book about gardening? Forestry? Vegetables? Cereal growing?"[5]

From the beginning of this trial, which takes place in the late rabbi's house, which the widow has transformed for the occasion into a court, Sheindel portrays the husband as a reader who is every day more and more obesessed in reading books full of forbidden images of nature; as a spirit tormented by an increasing dramatic contradiction with himself, and the-

---

[5] Cynthia Ozick, "The Pagan Rabbi", in *The Pagan Rabbi and Other Stories* (1971), Dutton, New York, 1983, p. 11.

refore, it can be said, as an oxymoron.

In her virulent account of the rabb's readings, Sheindel recalls that quite soon nature had started flowing out of those pagan books, and invading the small, domestic world of Isaak, his wife, the "Rabezzin", and the seven girls stubbornly procreated one after the other while awaiting for a male child, the future new Rabbi Kornfeld. Among those walls, among those little girls, nature had become fairy tale, which through Isaak's mouth reached every night those seven little beds. For his children, those tales become every night a rainbow of images and an apotheosis of fantasy.

> "I'll tell you a story", she resumed. "A story about stories. These were the bedtime stories Isaac told Naomi and Esther. About mice that danced and children who laughed. When Miriam came be invented a speaking cloud. With Ophra it was a turtle that married a blade of withered grass. By Leah's time the stones had tears for their leglessness. Rebecca cried because of a tree that turned into a girl and could never grow colors again in autumn. Shiphrah, the littlest, believes that a pig has a soul"[6]

As we can see through Sheindel's account, the images that Rabbi Isaak creates for his bedtime stories, are more and more complex year after year, child after child. Finally — ominous anticipation of his last night in the park — he invents a tree which turns finally into a girl; into an Ovidian girl who is already a creature of pagan territories.

At this point, Isaak is ready to jump from the realm of fairy tales (which are in fact burned soon thereafter in the bath-tub), into the wider territories of mythology and paganism; and by following the oxymoric climax mmentioned above, he is ready to reach a more dramatic and, indeed, fatal contradiction which lies beyond that existing between word and image: that between Jewishness and paganism.

Rabbi Kornfeld is now an Ovidian creature ready for this final rebirth through transformation; and in fact, not by chance in his small notebook, in which both Sheindel and the Rabbi's friend try to find a key to Isaak's suicide, does the bookseller find some verses which — in a rather simple and didactic form, but this is not the point — speak about the Dryades, nymphs of trees, the Oreades, nymphs of mountains, and Naiades, nymphs of sweet waters:

> And yet all is not taken. Still one Dryad

---

[6] *Ibidem*, p. 13.

> Flits through the wood, one Oread skims the hill;
> White in the whispering stream still gleams a Naiad;
> The beauty of the Earth is haunted still.

And, a few lines after:

Great Pan Lives[7]

The fact that at this point of the story Ozick makes recourse to Pan and to the nymphs of Greek mythology, brings to our minds a writer who is, from an agonic point of view, pretty much close to her: E.M. Forster. Two characters in his collection of stories *The Celestial Omnibus and Other Stories* (1914) — Eustace, the protagonist of "A Story of a Panic", and Evelyn, the protagonist of "The Other Kingdom"— are, as much as Rabbi Kornfeld, prisoners of an oxymoric condition, which will lead them to a final metamorphosis. Both of them feel the contradiction of two opposite tensions as unbearable: that of social rules and conventions (which include models of behaviour, marriage, the concept of property itself) on one side, and that of "paganism of the woods" on the other. Both of them prefer to give up the oppressive rules of society and reach a catharsis through a final metamorphosis. Eustace turns into a Panic creature, cryptically homosexual, and Evelyn turns into a beech wood: the "order" kingdom.

But the pagan rabbi's metamorphosis (rather anomalous since just before committing suicide he transforms himself into a body deprived of the soul), and his final catharsis, go through a third oxymoric stage: a final conflict between faith and passion. After a first passege from orthodoxy to nature, and a second one from nature to paganism and mythology, he finally embraces passion by mingling with a nymph, a dryad, a pale nocturnal creature by the name of Iripomonoéià:

> "Her skin was as perfect as an eggplant's and nearly of that color. In height she was half as tall as I was. The second and third fingers of her hands —this I noticed at once — were peculiarly fused, one slotted into the other, like the lingula of a leaf. (...) All her sexual portion was wholly visible, as in any field flower. Aside from these express deviations, she was commendingly human in aspect, if unmistakably flowerlike"[8].

---

[7] *Ibid.*, p. 17.
[8] *Ibid.*, p. 30.

Disrupted by his own oxymoric condition, deprived of his soul, and by the girl herself who suddenly disappears behind a tree ("I ran to the tree and circled it diligently but she was lost for that night"[9], Isaak Kornfeld grabs the prayer shawl and hangs himself; looking for a rebirth in a *Panic*, or better *pagan* universe.

At this point the rabb's suicide — which Sheindel will never be able to accept — is "a promotion rather than a punishment", or better "the victory of Pan over Moses"[10]. It is a glorious metamorphosis which marks for the Jewish writer the necessity of crossing the borders of the oxymoron: the borders of a choice (oxus) fulfilled through the foolish act (moros) of trespassing on the open territories of "the other kingdom".

[9] *Ibid.*, p. 32.
[10] D. Walden, cit., p. 45.

GISELLA PADOVANI

DELITTO E CASTIGO IN UN RACCONTO DI ITALO SVEVO

Fra il 4 e il 13 ottobre del 1890 Italo Svevo pubblicò sull'"Indipendente" il lungo racconto a puntate *L'assassinio di via Belpoggio*[1] firmandolo con lo pseudonimo E. Samigli, già utilizzato negli articoli di critica letteraria e teatrale che fin dal 2 dicembre del 1880 avevano scandito la sua collaborazione al foglio irredentista triestino diretto da Luigi Cambon e Attilio Hortis.

Protagonista della cupa vicenda è un portabagagli che dopo aver ucciso con una coltellata al cuore un cliente per derubarlo, entra in uno stato di angoscia da cui riuscirà ad affrancarsi solo confessando il suo crimine ai poliziotti intenti a perquisire la stanza dove ha nascosto la refurtiva.

Il racconto, ambientato a Trieste, si apre con l'immagine dell'assassino che si allontana affannosamente dal luogo del delitto:

> Dunque uccidere era cosa tanto facile? Si fermò per un solo istante nella sua corsa e guardò dietro a sé: nella lunga via rischiarata da pochi fanali vide giacere a terra il corpo di quell'Antonio di cui egli neppure conosceva il nome di famiglia e lo vide con un'esattezza di cui subito si meravigliò[2].

Come nel *Martin Chuzzlewit* di Dickens[3], il delitto non viene narrato e

---

[1] *L'assassinio di via Belpoggio*, già ospitato nella raccolta *Corto viaggio sentimentale e altri racconti inediti*, a c. di M. Apollonio (Milano, Mondadori, 1949), nel 1969 è confluito nel terzo volume dell'*Opera omnia* di Svevo edita a Milano da dall'Oglio e curata da Bruno Maier.

[2] I. SVEVO, *L'assassinio di via Belpoggio*, in *I racconti*, intr. di G. Contini, pref. di C. Magris, Milano, Garzanti, 1985, p. 15. Per la nostra analisi del racconto del 1890 ci siamo serviti di questa edizione, alla quale si riferisce la numerazione delle pagine citate.

[3] La frequentazione sveviana della narrativa di Dickens è documentata da un passo della lettera inviata da Charlton a Livia Veneziani il 9 aprile del 1906: "Lavorai fino alle 3 pom. senza tralasciare un momento solo. Mangiai e stupidamente pensai che una passeggiata a Greenwich m'avrebbe fatto bene. (...) Poi trovai un po' di più allegria

l'*incipit* ci mostra solo un uomo in fuga e un cadavere a terra. La ricostruzione dell'atto criminoso e dei suoi antefatti trapelerà progressivamente nelle sequenze successive, sull'onda delle oscillazioni emotive, dei ricordi, dei tortuosi percorsi mentali del protagonista, affioranti da ampie zone di indiretto libero.

Nel gesto di Giorgio non c'è stata premeditazione. Il facchino sapeva solo che colpendo Antonio avrebbe potuto imprimere una svolta radicale alla propria esistenza:

> Non aveva ragionato e in quell'istante nemmeno se avesse avuto presente la punizione che gli sarebbe potuta toccare per quell'atto, la forca, il boia, non si sarebbe lasciato trattenere. Aveva dunque arrischiato la propria vita per prendersi l'altrui e, non come vigliaccamente faceva Giovanni, accarezzato l'idea di uccidere al sicuro[4].

Sbalordito dal coraggio con cui ha saputo compiere quell'"atto forte ed energico"[5], Giorgio si esalta all'idea di avere attinto una condizione di eroica superiorità. Lui, col suo carattere "inerte"[6], sempre tentennante per eccessivo indugio nel regno dei possibili, è stato capace di una "risoluzione ferrea presa improvvisamente"[7] e di una "esecuzione ardita e sicura"[8]. L'audacia di cui ha dato prova lo sorprende fino a fargli avvertire "una specie di superbia"[9].

Nelle pagine occupate dalle elucubrazioni di Giorgio sui motivi da cui è stato indotto al delitto, eseguito in concomitanza con l'improvviso (e inatteso) insorgere di una spinta *revanchiste* all'autoaffermazione, fremiti nicciani[10] si insinuano in una trama di spunti ricavati dal pensiero di Schopenhauer[11]. L'omicidio può essere considerato come manifestazione estre-

---

leggendo *Pickwick* e mi coricai come un angioletto alle 8 fi" (in I. SVEVO, *Epistolario*, Milano, dall'Oglio, 1966, p. 440).

[4] I. SVEVO, *L'assassinio di via Belpoggio*, cit., p. 33.

[5] *Ibidem.*

[6] Ivi, p. 16.

[7] Ivi, p. 17.

[8] *Ibidem.*

[9] *Ibidem.*

[10] In una lettera indirizzata da Trieste a Valerio Jahier l'1 febbraio dell 1928, Svevo, riferendosi agli anni del suo noviziato letterario, sottolinea "l'importanza (...) ch'ebbero a suo tempo Nietzsche o Darwin" (in I. SVEVO, *Carteggio con James Joyce, Valery Larbaud, Benjamin Crémieux, Marie Anne Comnène, Eugenio Montale, Valerio Jahier*, a c. di B. Maier, Milano, dall'Oglio, 1965, p. 248).

[11] La centralità del ruolo che il magistero del filosofo tedesco svolse nel *back-*

ma di quella "potenza antimorale" per effetto della quale, secondo il filosofo tedesco, "non soltanto ciascuno cerca di carpire all'altro ciò che egli stesso vuole avere, ma spesso v'ha addirittura chi, per accrescere d'un trascurabile incremento il proprio benessere, tutto il bene o la vita dell'altro distrugge. Questa è l'espressione suprema dell'egoismo"[12].

Nel 1886 Svevo si era esplicitamente richiamato a tale concetto in un articolo su Péladan:

> Esiste una teoria filosofica che porta il nome di egoismo teorico. Fu fabbricata per ischerzo come a prova di quanto sia capace il paradosso e filosofi antichi e moderni vanno d'accordo nel dichiarare che chi ci crede è degno dell'ospitale dei matti. Degno del medesimo ospitale sarebbe però chi volesse ribatterla perché nel nostro cervello, a detta dello stesso Schopenhauer, non si trova alcun ragionamento per provarla erronea. L'egoismo teorico consiste, come è tanto bene definito dal nome, nell'affermazione della propria esistenza, del proprio io e nella negazione dell'esistenza di ogni altra cosa, di ogni altro essere. L'unico argomento in risposta è di stringersi nelle spalle e poi voltarle[13].

L'interesse di Svevo si appunta su quegli aspetti della dottrina schopenhaueriana che avviano il processo di decostruzione dei principi tradizionali dell'etica e propongono una serie di temi speculativi (come l'incon-

---

ground culturale dello scrittore triestino è attestata da una testimonianza di Livia Veneziani ("Schopenhauer era, e rimase per tutta la vita, il suo filosofo preferito: ne possedeva l'opera completa e spesso ne citava interi brani a memoria", in L. VENEZIANI SVEVO, *Vita di mio marito*, stesura di L. Galli, pref. di E. Montale, Milano, dall'Oglio, 1976, p. 28) e da un celebre passo del *Profilo autobiografico* stilato da Svevo nel 1928, pubblicato nel '29 a Milano da Morreale in una piccola edizione fuori commercio, e poi confluito nel terzo volume dell'*Opera omnia*: "Però il suo autore preferito divenne presto lo Schopenhauer, e forse fu al grande filosofo che si deve il pseudonimo di Italo Svevo che per la prima volta apparve sulla copertina di *Una vita*. Alfonso, il protagonista del romanzo, doveva essere proprio la personificazione dell'affermazione schopenhaueriana della vita tanto vicina alla sua negazione" (in I. SVEVO, *Racconti, saggi, pagine sparse*, a c. di B. Maier, Milano, dall'Oglio, 1968, pp. 800-801).

[12] A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Bari, Laterza, 1968, vol. II, p. 438.

[13] I. SVEVO, *Un individualista*, in *Racconti, saggi, pagine sparse*, cit., p. 602. L'articolo apparve per la prima volta sull'"Indipendente" di Trieste il 20 ottobre del 1886.

Il debito culturale di Svevo nei confronti di Schopenhauer è stato attentamente illustrato da G. SAVARESE (*Scoperta di Schopenhauer e crisi del naturalismo nel primo Svevo*, in "La Rassegna della letteratura italiana", settembre-dicembre 1971, pp. 411-431) e da L. CURTI (*Svevo e Schopenhauer*, Pisa, ETS, 1991).

ciliabilità tra il concetto empirico della facoltà di agire e la nozione del libero arbitrio) che, sistematicamente rielaborati da Nietzsche nella seconda sezione di *Umano, troppo umano* e nella prefazione all'edizione del 1886 di *Aurora*, rappresenteranno un punto di riferimento fondamentale per la tradizione novecentesca del nichilismo europeo.

È stato osservato che il portabagagli omicida è il "primo e solo assassino che compare nella narrativa di Svevo. (...) Di fronte a un assassino Svevo sembra quasi volersi immunizzare per sempre, proteggersi dalla tentazione comune a molti scrittori coevi di trattare argomenti *forti*"[14]. L'esito di questa inclinazione a procedimenti "autoimmunizzanti", mediati dall'intervento della dissimulazione ironica, potrà cogliersi ogni volta in cui i personaggi sveviani sprigioneranno la loro potenziale carica di aggressività architettando crimini affidati alla sola forza dell'immaginazione. Basti pensare alle fantasie delittuose con cui Emilio Brentani dà sfogo ad impulsi inconfessabili, frutto dei suoi segreti sensi di colpa:

> Aveva sognato in vita sua persino il furto, l'omicidio, lo stupro. Del delinquente aveva sentito il coraggio e la forza e la perversità, e dei delitti aveva sognati i risultati, l'impunità prima di tutto. Ma poi, soddisfatto dal sogno, egli aveva ritrovati immutati gli oggetti che aveva voluto distruggere, e s'era chetato, la coscienza tranquilla. Aveva commesso il delitto ma non v'era danno[15].

o alle disincantate meditazioni dell'anziano signor Aghios, il quale, operando un bilancio sull'intero corso della sua vita, giunge alla conclusione che

> se venticinque anni prima, invece che sentire il bisogno di sposarsi, egli avesse sentito l'istinto del malfattore e l'avesse soddisfatto con un omicidio, certo a quest'ora, a forza di amnistie, egli sarebbe stato del tutto libero, magari di viaggiare[16].

È invece un delitto reale quello che il portabagagli triestino braccato dalla miseria mette a punto nell'oscurità di un vicolo solitario. Ma la convinzione di aver conquistato una nuova, superomistica consistenza rivelan-

---

[14] G. SPAGNOLETTI, *Prefazione* a I. SVEVO, *I racconti*, Milano, Rizzoli, 1988, p. 9.

[15] I. SVEVO, *Senilità*, a c. di G. Baldi, Milano, Principato, 1988, pp. 39-40.

[16] I. SVEVO, *Corto viaggio sentimentale*, in *I racconti*, intr. di G. Contini, pref. di C. Magris, Milano, Garzanti, 1985, p. 369.

do "un'audacia inaudita"[17] cede presto il passo all'incertezza, all'incapacità di dominare razionalmente il vorticoso avvicendarsi di alternative dilemmatiche:

> Voleva riflettere ma non seppe che prenderne l'atteggiamento. (...) Se non avesse avuto quei fumi alla testa non avrebbe saputo dimenticare che commesso il delitto, molto ancora gli restava a fare prima di assicurarsene il frutto, e col suo carattere poco energico, inerte, avrebbe sempre cercato mezzi e modi e finito col non agire che al sicuro, dunque mai[18].

Nell'inettitudine è possibile ravvisare l'autentica cifra connotativa della fisionomia psicologica di Giorgio, affetto da quella *maladie de la volonté* che due anni prima si era già confusamente manifestata nel poeta Arturo Marchetti della novella *Una lotta*, sancendone la sconfitta in amore.

Attanagliato dal complesso di colpa, Giorgio elabora, senza riuscire ad attuarli, due differenti piani di fuga. Il primo implica l'allontanamento fisico dallo spazio geografico in cui il delitto è stato consumato. Il secondo pertiene alla sfera psicologico-emotiva. Dopo aver tentato invano di lasciare Trieste per rifugiarsi in Svizzera, l'assassino vorrebbe almeno evadere dal cerchio di solitudine che marchia la sua "diversità": progetta di confidarsi con l'amico Giovanni "perché egli credeva che avrebbe mutato natura il suo terrore se avesse potuto metterlo in parole"[19], ma l'indecisione e la paura gli impediscono di "prendere una risoluzione energica"[20]. Fallisce anche il tentativo di predisporre una sorta di autodifesa invocando come attenuante al crimine ora l'intenzione di consegnare una forte somma di denaro alla madre vecchia e malata (che in realtà è morta da tempo) ora l'"imbecillità"[21] di cui Antonio ha dato prova esibendo imprudentemente la sua ricchezza.

Così, lungo il caotico e tortuoso processo di esplorazione della propria coscienza, l'assassino sperimenta il vero senso dell'"orrore"[22], dell'"angoscia"[23], del "malessere"[24] che lo lacerano e che, come egli stesso avverte,

---

[17] I. SVEVO, *L'assassinio di via Belpoggio*, cit., p. 28.
[18] Ivi, pp. 16-17.
[19] Ivi, p. 32.
[20] *Ibidem.*
[21] Ivi, p. 29.
[22] Ivi, p. 20.
[23] *Ibidem.*
[24] Ivi, p. 24.

non è rimorso ("a sua sorpresa egli non sentiva affatto rimorso"[25]).

Su questo versante non c'è possibilità di alibi ed è qui che avviene la resa definitiva del colpevole, prima che dinanzi alla stretta delle prove: "Egli non poteva più ingannare se stesso"[26].

Pur configurandosi come trascrizione narrativa di un fatto di cronaca nera del quale l'autore, conformemente a una consuetudine molto in voga in ambito naturalista, sembrerebbe persino voler garantire la veridicità accennando al resoconto redattone dal cronista di un quotidiano, il testo sveviano presuppone un orizzonte gnoseologico che esorbita dalla misura di quell'*homme de la nature et de la vérité* di cui fin dal 1864 Dostoevskij, nelle *Memorie del sottosuolo*, aveva denunciato l'esiguità dimensionale.

L'attenzione diagnostica con la quale nell'*Assassinio di via Belpoggio* viene seguita la dinamica dei conflitti interiori scatenati dall'atto delittuoso, rinvia a due modelli narrativi, *Thérèse Raquin* e *Delitto e castigo*, che, sebbene germogliati nello stesso anno, il 1867, dal ceppo della grande tradizione realista del romanzo ottocentesco, si pongono in due spazi ideologicamente molto distanti.

In *Delitto e castigo* deflagra il rapporto di ferrea casualità tra colpa e ossessione autopunitiva che nella coeva *Raquin* zoliana governa la vicenda dei diabolici amanti, scandita da svolte predeterminate e consequenziali secondo un rigido sistema di concatenazioni meccaniche. Il romanzo di Dostoevskij, sismografo delle scosse telluriche da cui è sconvolta la società borghese in crisi di transizione, scardina i baluardi eretti dallo scientismo positivista. L'esperienza interiore dello studente omicida è segnata da contraddizioni e anomalie spinte a gradi di tensione tali da impedire che il "caso" Raskòlnikov possa essere recuperato al dominio della ragione e confinato in una cartella clinica: intraducibile in termini logici ma ricostruibile in termini fideistici, il tormentato percorso che conduce l'assassino della vecchia usuraia da un delitto concepito come titanico rifiuto di ogni codice morale a un castigo finalizzato al ripristino dei legami con l'umanità infranti dall'insorgere della *cupiditas experiendae potestatis suae*, è interamente circoscritto nell'ambito di una coscienza individuale malata ("la coscienza stessa è una malattia"[27], aveva sentenziato Dostoevskij nelle *Memorie del sottosuolo*) proprio per la sua frazionata disorganicità.

---

[25] Ivi, p. 17.

[26] Ivi, p. 34.

[27] F. DOSTOEVSKIJ, *Memorie del sottosuolo*, in AA.VV., *Racconti russi*, Firenze, Vallecchi, 1960, p. 216.

A Dostoevskij[28], più che a Zola, guarda pertanto l'autore dell'*Assassinio di via Belpoggio*, che sotto la spinta di un'invincibile vocazione a esplorare le psicopatie dell'uomo moderno e a snidare i mostri del profondo addentrandosi nei labirinti del subconscio, già prima di leggere Freud si proietta al di là della compagine naturalistica e denuncia la precarietà e la frantumazione del soggetto individuale che la più avanzata cultura mitteleuropea, proprio in quegli anni, "smascherava quale incerta e provvisoria molteplicità di nuclei psichici, pronta a scomporsi e ad aggregarsi in nuove associazioni. Come Nietzsche, Svevo è proteso *oltre* i confini del tradizionale io umanistico"[29].

Nel 1889, un anno prima che *L'assassinio di via Belpoggio* apparisse sulle colonne dell'"Indipendente", la casa editrice Treves aveva proposto nella raffinata traduzione di Federico Verdinois *Delitto e castigo*, considerato, in tempi in cui maturava la crisi dell'eredità naturalistica insidiata dalle spinte disgregatrici dell'irrazionalismo, come il più alto esempio di una narrativa tesa all'ossessivo e incandescente scavo interiore.

Al capolavoro di Dostoevskij, da cui anche D'Annunzio nel 1891 avrebbe tratto materia di ispirazione per il suo *Giovanni Episcopo*, il racconto di Svevo rimanda sia per la scelta della cornice ambientale sia per gli snodi della trama situazionale[30]. La Trieste in cui Giorgio, consumato il suo delitto, si aggira freneticamente, rievoca la fosca Pietroburgo che fa da scenario al dramma di Raskòlnikov: ragnatela di disperazioni, dedalo di sordidi quartieri, di vicoli bui e maleodoranti sui quali si affacciano squallide botteguccе e bettole fumose.

---

[28] Indicando gli autori prediletti dal marito all'altezza degli anni Novanta, quando cioè Svevo aveva ormai lasciato alle spalle l'eredità del naturalismo zoliano, Livia Veneziani precisa che "le sue simpatie dai francesi erano passate ai nordici. Ibsen, Dostojewskij, Tolstoi dominavano ora il suo mondo spirituale" (L. VENEZIANI SVEVO, *Vita di mio marito*, cit., p. 47). Ma già al tempo dei suoi studi giovanili in Germania, Svevo si era impegnato nella lettura di "qualche scrittore russo, in primo luogo il Turgenev" (I. SVEVO, *Profilo autobiografico*, cit., p. 800).

[29] C. MAGRIS, *Presentazione*, in I. SVEVO, *I racconti*, cit., p. XXXV.

[30] Nel corso di un'indagine sulla fenomenologia della "narrativa del crimine" nell'ultimo Ottocento, generalmente caratterizzata dal privilegiamento del nucleo tematico colpa-espiazione, Ilaria Crotti ha osservato che "il calco formale di *Delitto e castigo* opera attivamente in tutta quest'area, introducendo, per la prima volta, lo schema dell'assassinio 'futile' che avrà largo esito, fino a pervenire agli schemi gidiani; accanto al tema della 'motivazione debole', quello dell'inutilità dell'assassinio che, instaurando un rapporto interumano soggetto a valutazioni differenziate, propone un 'umanesimo' sconvolto" (I. CROTTI, *La "detection" della scrittura. Modello poliziesco ed attualizzazioni allotropiche nel romanzo del Novecento*, Padova, Antenore, 1982, p. 91).

Non diversamente dallo studente che ha trucidato la strozzina, Giorgio "attonito di fronte all'enormità fisica e nauseata del proprio gesto (...) invece di affidarsi all'impeto dell'azione e alla rapidità della decisione, resta paralizzato dall'incalzante coscienza"[31]; elemosina giustificazioni o alibi interiori, fantastica e monologa fino al delirio, è turbato da *rêveries* patologiche e da terrificanti allucinazioni in cui prendono corpo le sue ossessioni.

E come Raskòlnikov, il portabagagli triestino non prova rimorso. Eppure, una pulsione invincibile quanto quella che lo aveva indotto a uccidere lo costringe a confessare il suo crimine. Ma se nel romanzo dostoevskiano la volontà di espiazione traduce le istanze religiose dell'autore e suggella il tragitto catartico del protagonista, che con l'aiuto della prostituta Sonja piega la sua luciferina arroganza alla cristiana "accettazione della croce"[32], l'epilogo del racconto di Svevo sancisce lo scacco del personaggio assiale, la sua esclusione dalla vita, la sua resa a forze vendicative della realtà che finiranno per sopraffarlo.

La prova decisiva della colpevolezza di Giorgio sarà fornita dal vecchio e appariscente cappello a cencio che, indossato la notte dell'omicidio, in seguito "gli pesava sulla testa come il suo delitto stesso"[33]. Anche Raskòlnikov, mentre già deciso a uccidere la vecchia Alëna Ivànovna vaga freneticamente per Pietroburgo, esibisce un vistoso, liso cappellaccio con cui attira la curiosità dei passanti. Lo studente però se ne libera subito per non rischiare di compromettere a causa di una "inezia"[34] l'esito dell'impresa delittuosa a cui si accinge:

> Sì, un cappello troppo vistoso... È ridicolo, e quindi lo si nota... Con i miei stracci occorre assolutamente un berretto, magari una vecchia frittella, non questa mostruosità. Nessuno porta roba simile, lo si nota a un chilometro di distanza, e non lo si dimentica... Il più grave è che se ne ricorderanno, ed eccoti già un indizio[35].

Nel racconto di Svevo, proprio il cappello a cencio notato casualmente da una passante con cui l'assassino si scontra fuggendo precipitosamente dal luogo del delitto, orienta i poliziotti verso i sentieri investigativi che

---

[31] A.L. DE CASTRIS, *Decadentismo e realismo. Note e discussioni,* Bari, Laterza, 1959, p. 42.

[32] F. DOSTOEVSKIJ, *Delitto e castigo*, Milano, Garzanti, 1994, vol. II, p. 590.

[33] I. SVEVO, *L'assassinio di via Belpoggio*, cit., p. 37.

[34] F. DOSTOEVSKIJ, *Delitto e castigo*, cit., vol. I, p. 5.

[35] Ivi, pp. 5-6.

condurranno allo smascheramento del colpevole.

Già nel 1863 Émile Gaboriau, profilico ideatore di *crime stories* graditissime al vasto pubblico e lette anche in casa Schmitz[36], aveva imbastito un "romanzo giudiziario", *L'affaire Lerouge*, dove l'indagine poliziesca si avvia a una svolta risolutiva grazie a un cappello che, poggiato inavvertitamente dall'omicida sul piano di marmo di un *secrétaire*, lascia una sagoma circolare sulla quale si appunta poi l'attenzione del *detective*.

A trent'anni di distanza, il motivo del "cappello accusatore" sarebbe stato ripreso da Conan Doyle nel racconto *Il carbonchio azzurro*. Qui Sherlock Holmes, esaminando un berretto capitatogli per caso fra le mani, ricostruisce la personalità dell'ignoto proprietario stabilendone stato di salute, età, abitudini di vita, condizioni finanziarie, qualità intellettive e morali.

Svevo tematizza un *topos* della narrativa poliziesca che in area italiana era già stato sfruttato nel 1888 da Emilio De Marchi nel *Cappello del prete* e che nel '99 avrebbe esercitato ancora il suo potere fascinatorio sulla *femme de lettres* triestina Erminia Bazzocchi, autrice di un *feuilleton* a fosche tinte e a lunghissima percorrenza, *Il cappello del morto*[37].

Nell'ingorgo di motivi ancora incombusti e talora spuri rispetto a quello che sarà il *main stream* della narrativa sveviana, confluisce anche l'inte-

---

[36] In una pagina del suo diario, stesa l'11 marzo del 1880, Elio Schmitz annotava: "Alle 8 di questa mattina andai a scuola, ove restai fino a mezzogiorno e mezzo. (...) Alla sera lessi *Gli schiavi di Parigi* di Gaboriau ed adesso sto scrivendo nel mentre in sala Vivante, Adolfo, Raimondo e papà stanno giuocando a Mauss" (in *Lettere a Svevo - Diario di Elio Schmitz*, a c. di B. Maier, Milano, dall'Oglio, 1973, p. 230).

Molti dettagli relativi allo *status* sociale e culturale del protagonista dell'*Assassinio di via Belpoggio*, ai suoi attributi psicologici e caratteriali, alle sue abitudini comportamentali, e ai referenti topologici che definiscono il teatro del delitto, autorizzano a supporre che anche Svevo conoscesse il popolare romanzo di Gaboriau, da cui forse ricavò impressioni di lettura poi messe a frutto nel racconto del '90.

Sull'onda del successo riscosso dai *feuilletons noirs* di Dumas (*I Mohicani di Parigi*), Leroux (*I Mohicani di Babele*), Gaboriau, e dei *Misteri di Parigi* di Sue, la Parigi delle "classi pericolose", negli ultimi decenni dell'Ottocento, si aggiudicava la qualifica di capitale del crimine e "invadeva l'immaginario dei lettori italiani (...). La macchia di sangue sul bordo dell'acciottolato, l'ombra dell'assassino che fugge, il pugnale o il revolver gettati nella Senna, le strade poco illuminate, le piccole trattorie dove si prendono gli accordi (...): questi sono alcuni dei riferimenti visivi che giungono fino alla percezione del lettore italiano" (A. FAETI, *Disegno criminale*, in AA.VV., *Le figure del delitto. Il libro poliziesco in Italia dalle origini a oggi*, a c. di R. Cremante, Bologna, Grafis, 1989, p. 35).

[37] Milano, La Milano.

resse per la recente e allettante moda del *roman policier*, per "i fattacci e i processi"[38], per il calamitante dilagare dell'immagine e della suggestione del delitto nei territori della stampa quotidiana e della narrativa di consumo.

[38] I. SVEVO, *Soggiorno londinese*, in *Racconti, saggi, pagine sparse*, cit., p. 690. In questo scritto, occupato dalla rievocazione dei primi viaggi di affari in Inghilterra, Svevo confessa di non saper resistere all'attrattiva del *bloodshed*: "Quella benedetta letteratura. Non vuole lasciarmi. Finirà col condurmi alla forca.

Ma gli amici oramai che mi conoscono mi lasciano ciarlare sorridendo. Sanno che non sono io l'assassino di tutte quelle centinaia di vittime di cui m'occupai dacché sono fra di loro. E anzi quando arrivo mi portano dei ritagli di giornali che accuratamente conservarono per farmi piacere riguardanti fatti e fattacci discussi alla corte penale o dei divorzi. Così ho la cronaca intera" (*ibidem*).

GAETANO PUGLISI

IL GIOCO E LA CRUDELTÀ NEL «SATYRICON» DI PETRONIO

A. *«Aediles male eveniat, qui cum pistoribus colludunt»* (Petr. *sat.* 44, 3).

1. — Una partita ai *latrunculi*, agli astragali, a scacchi o a dadi, una finzione scenica o una simulazione spettacolare sono legate alla posta in gioco e ai codici che regolamentano le relazioni tra i collusori. I principi giulio-claudi non a caso ambiscono proporsi ai sudditi quali magnifici giocatori ed editori. *Lusores* e scommettitori, dedicano grandi cure ai divertimenti e ai piaceri della mensa, alle attività ludico-ricreative, agli ozi intellettuali. Privati *lusus*, arti (liberali), pubblici ludi e concorsi, *voluptates*, agoni, spettacoli circensi, azioni sceniche, giochi ginnici e atletici, gare musicali e ricorrenze occupano i calendari ufficiali, le agende, molte giornate dei cittadini della capitale e dei municipi italici. I giochi, fini a sé stessi o drammaticamente cruenti, rappresentano, riproducono, mimano la realtà nelle possibili forme, in cui sono variabili, immaginabili, falsificabili, verificabili epopee, scene di costume, episodi di cronaca quotidiana, modelli di civiltà, perfino guerre e battaglie navali, finzioni in maschera e surrogati trionfali. Durante il principato di Nerone (54-68 d.C.) l'affermazione, la diffusione, la consolidazione degli apparati ludici pubblici e privati si richiamano, per taluni aspetti, all'universo esistenziale dell'ozio (meditazione, addestramento, tempo libero, attività letteraria, giardinaggio, cure domestiche), per altri, ad un evergetismo di facciata importato dal mondo ellenistico-orientale[1] e, per altri ancora, all'ideolo-

[1] Si vedano, in generale: D. van Berchem, *Les distributions de blé et d'argent à la plèbe romaine sous l'empire*, Génève 1939. C. Barini, *Triumphalia*, Torino 1952; M. McCormick, *Eternal Victory*, Cambridge 1986. L. Robert, *Les gladiateurs dans l'Orient grec*, Limoges 1940 (1971); A. Cameron, *Circus Factions*, Oxford 1976; G. Ville, *Les jeux de gladiateurs dans l'Empire chrétien*, Roma 1960; J.C. Golvin-Chr. Landes, *Amphithéâtres et Gladiateurs*, Paris 1990; Th. Wiedemann, *Emperors and Gladiators*, London-New York 1992. A.R. Hands, *Charities and Social Aid in Greece and*

gia della regalità — nelle correnti versioni romulea, etrusca, omerico-tragica —, alla definizione del potere personale e all'organizzazione del consenso elettorale[2]. Carriera, potere e consenso implicano il versamento di offerte gratuite (*largitates*) e di obblighi (*munera*). Un banchetto (*epulum*, *cena*, *convivium*), ovattato dalle intime regole dell'ospitalità e della sacralità, è qualcosa di più che una cena di lavoro e un'occasione complementare volta alla raccolta dei suffragi. Una campagna elettorale va condotta con diplomazia sia tra le pareti di casa, laddove un candidato può esibire il proprio microcosmo, dalle suppellettili al patrimonio culturale, sia presso le sedi deputate alla irregimentazione dei voti dislocate nel distretto e nelle immediate *viciniae*, tra i mercati e le vie, al circo, a teatro, al foro, presso l'anfiteatro, i *bureaux* amministrativi e i tribunali.

2. — Plinio il Vecchio (23-79 d.C.) o Tertulliano (202 c. d.C.: *De spectaculis*), lo Pseudo-Cipriano (*De aleatoribus*: III sec.), Isidoro di Siviglia († 636) o Beda (672-730) denunciano, con vario atteggiamento critico, la degenerazione sociale, politica, etica del fenomeno e ne colgono le matrici nell'imperialismo, nell'arricchimento (*luxus*), nell'arrivismo.

Come Cesare (100-44 a.C.) anche Augusto (63 a.C.-14 d.C.) offre alla città giochi e spettacoli teatrali (*RGDA* 4, 1-3; 9, 1; 22; 23; *App.* 4) in

---

Rome, London-Southampton 1968; P. Veyne, *Le pain et le circus*, Paris 1976 (tr. it., Bologna 1984); A. Fraschetti, *Le feste, il circo, i calendari*, in: A. Schiavone (dir.), *Storia di Roma* 4, Torino 1989, 609-627; P. Schmitt Pantell, *La cité au banquet*, Paris 1992. P. Arnott, *Public and Performance in the Greek Theatre*, London 1989; R.C. Beacham, *The Roman Theatre and its Audience*, London 1991; J. Blaensdorf-J.-M. André-N. Fick, *Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum*, Tübingen 1990; J. Kolendo, *La répartition des places aux spectacles et la stratification sociale dans l'Empire Romain*, Ktéma 6, 1981, 301-315; E. Rawson, *Discrimina ordinum: The Lex Julia Theatralis*, PSBR 55, 1987, 83-114; W. Eck, *La riforma dei gruppi dirigenti. L'ordine senatorio e l'ordine equestre*, in: *Storia di Roma* 2, Torino 1991, 73-118. M. Wistrand, *Entertainment and Violence in ancient Rome*, Göteborg 1992. M. Mazza, *Le maschere del potere*, Napoli 1986. D. Vera, *La polemica contro l'abuso imperiale del trionfo*, RSA 10, 1980, 89-132.

[2] Il liberto Ermerote (Petr. *sat.* 57, 10) dice del patrono, presso cui è stato al servizio quarant'anni, che è *homo maiiestus et dignitossus*. Egli riprende Ascilto mentre irride il padrone di casa: *«Eques Romanus es? et ego regis filius»*. Malchus / Malchio, equivalente al latino Regulus, in semitico significa: «re»; Trimalchione pertanto «tre volte re», «tre re messi insieme». Espressioni, quali *«cenare quomodo rex»* (38, 15) o *«qui fuit rana, nunc est rex»* (77, 7), apparentemente prive di referenze, sottendono al contrario la complessa ricezione del concetto di monarchia presso le classi inferiori. Sul gioco al sorteggio del regno, *infra*, nt. 6.

vari luoghi, al foro e presso le singole regioni urbane. Organizza giochi ginnici ed esercitazioni navali intese a simulare battaglie e parate militari. I giochi troiani prevedono scontri cruenti (Suet. *Caes.* 39). Augusto ne promuove almeno quattro edizioni: nel 40, nel 33, nel 29 e nel 13 a.C. (C.D. 48, 20, 2; 49, 43, 3; 51, 22, 4; 54, 26, 1). Dà *ludi Apollinares* una prima volta nel 42 a.C. (47, 18, 6 e 20, 2; 48, 20, 2) e *l. Romani* nel 37 (48, 52, 2) e nel 23 a.C. (53, 30, 6). Celebra gli *Augustalia* nel 19 (54, 10, 3) e nell'11 a.C. (54, 34, 1-2), quindi nel 14 d.C. (56, 46, 4; 29, 1). Lo splendore dei *l. Saeculares* (54, 18, 2) del 17 a.C. è ricordato da Orazio nel *Carmen Saeculare*. Né meno sontuosi e dispendiosi sono da considerare i *l. Megalenses* del 7 d.C. (C.D. 55, 31, 2-4) o i *l. Martiales* del 12 (56, 27, 4; 60, 6, 4) e del 14 d.C. (56, 46, 4). Somme considerevoli infatti (*RGDA* 15-21) impiega nel finanziamento di edizioni abbinate spesso a gratifiche e frumentazioni (Suet. *Aug.* 43-45; 74). Tiberio (14-37 d.C.) al contrario tende a limitare le spese suntuarie e voluttuarie (*Tib.* 34; 46; 48-49). Tuttavia egli tollera ingaggi di gladiatori fino a 400.000 sesterzi[3] (kg. 325 d'argento). A partire dal 26 d.C. — ma con ben altri intenti rispetto al precedente ritiro spirituale presso l'isola di Rodi, dal 2 a.C. al 4 d.C. — si trasferisce a Capri. Qui si abbandona ad eccessi d'ogni sorta (Tac. *ann.* 4, 57-59; 67; 74). Il piccolo Caligola (37-41 d.C.), prigioniero nell'isola con la madre Agrippina, sposata da Tiberio dopo la morte di Germanico (19 d.C.), è allevato in quegli stessi anni tra le sfrenate passioni del patrigno e tra crudeltà che ne mineranno il carattere (Suet. *Cal.* 18; 20; 27). Alla morte di Tiberio questi eredita 2.700.000.000 di sesterzi (circa q. 211 d'argento), che dilapida in breve tra cene ed edizioni diurne, pomeridiane e notturne. Riprende i *l. Troiani* (C.D. 59, 7, 4; 11, 2), editi fra 37 e 38 d.C. nonché i *l. Megalenses* (59, 11, 3) in onore di Cibele ed Attis. Indice gratuiti massacri di condannati alle belve (Suet. *Cal.* 27, 5; cfr.: *Claud.* 14, 3). Si esibisce nelle arti marziali e liberali (*Cal.* 54-55), nelle vesti di gladiatore tracio, cocchiere, ballerino, cantante, attore tragico, istrione. Tra i preferiti è il mirmillone Colombo (55, 6), uomo di punta della scuola di Petraites, le cui coppe d'argento istoriate brillano sulle mense di Trimalchione[4]. Per Caligola i giochi o un gioco a cena sono fa-

---

[3] Tac. *ann.* 1, 76, 3-4. Adotta provvedimenti restrittivi circa la *theatri licentia* (77, 1 sgg.). Riduce le spese suntuarie e il lusso (2, 33; 3, 52-55). Cura il bilancio e l'amministrazione annonaria (4, 6). 400.000 *Hs* = kg. 325 d'argento neroniano.

[4] H.T. Rowell, TAPhA 89, 1958, 14-24; G. Ville, «Homm. J. Bayet», Paris 1964, 722-733; G. Puglisi, Le forme e la storia 5-8, 1984-1987, 27-44 (Id., Sic. Gymn. 39/1-2, 1986, 3-24).

cile pretesto per abusi arbitrari e condanne alle belve[5]. Parteggia per i verdi del partito popolare, ai quali dà in pasto non pochi senatori e cavalieri condannati a morte. Ad Eutico, campione della *factio prasina*, dona 2.000.000 di sesterzi (q. 1,625 d'argento) per il congedo. Claudio (41-54 d.C.), zio di Caligola, non è da meno. A Napoli fa rappresentare una commedia scritta in memoria del fratello Germanico (Suet. *Claud.* 11, 5), anch'egli autore di opere in lingua greca (*Cal.* 3, 4). Claudio predilige i banchetti all'aperto; ma a mensa è fatto spesso oggetto di scherzi da parte di commensali irriverenti (*Claud.* 32-33). Incallito giocatore (33, 5; 39, 3) — vocazione radicata per altro nella famiglia (*Aug.* 70, 1-2; *Cal.* 41, 3; *Nero* 30, 7) —, scrive un manuale sul gioco dei dadi. Si fa costruire inoltre una corrozza dotata di ammortizzatori in grado di attutire le vibrazioni prodotte sulla tavola lusoria, che reca con sé allo scopo di alleviare i lunghi viaggi. Si intrattiene con occasionali «collusori» tratti a sorte tra i condannati a morte il giorno avanti (*Claud.* 39, 3). Apparentemente dà mostra di onorare le edizioni, alle quali è invitato (12, 5); non si esime però dal punire quanti ritenga colpevoli di turbativa (Tac. *ann.* 11, 13) ascrivibile all'ambito circense. In polemica con Augusto (17 a.C.) anticipa i giochi Secolari all'anno 47 d.C. (11, 11). Ripropone i giochi Troiani. Nel 42 d.C. alleste una battaglia navale dentro il Fucino (Suet. *Claud.* 21, 1 sgg.; Tac. *ann.* 12, 56-57; C.D. 60, 11, 1-5), riprendendo un ambizioso progetto di Augusto a proposito del Lucrino, l'anno 37 a.C. (Vell. Pat. 2, 79, 2; C.D. 48, 50-51), o del più modesto lago artificiale scavato il 2 a.C. presso il «bosco dei Cesari» oltre il Tevere (*RGDA* 23). Non di rado costringe al combattimento perfino il personale del circo (Suet. *Claud.* 34).

Anche Nerone interpreta il ruolo di principe nel segno della munificenza. Da fanciullo prende parte ai giochi Troiani editi da Claudio (*Nero* 7, 1). Le sue prime edizioni sono improntate ad un feroce realismo (*ivi* 11-12). Il senatore Tacito, giustamente ostile nei riguardi del principato, e segnatamente di Nerone, ne riporta il triste campionario (*ann.* 14, 13-16; 20; 15, 33-34; 37; 16, 4-5)[6]. Come già Tiberio (4, 14, 3), allontana gli istrioni dall'Italia (13, 25, 4). Inibisce ai governatori delle province il finanziamento di spettacoli che possano oscurarne l'immagine (13, 31, 3). In occasione della rappresentazione de *L'incendio* di Afranio concede

---

[5] Suet. *Cal.* 41, 3 (cfr.: 2, 1; 3, 7; 25, 2-3, a proposito di Livia Orestilla).

[6] Un gioco al «sorteggio del regno» tra fanciulli (Tac. *ann.* 13, 15-17 *regnum lusu sortientium*) durante i Saturnali del 55 d.C. degenera nell'avvelenamento di Britannico, vittima della gelosia di Nerone. Sui segni e i giochi della fortuna, ad esempio: Sen. *apocol.* 3, 2; Tac. *ann.* 16, 1-3 *inlusit... Neroni fortuna.*

agli attori licenza di saccheggio delle case contigue al teatro distrutte dalle fiamme lasciate divampare onde rendere realistica la scena[7]. E recite altrettanto «vere» seguono le tragiche esibizioni del tragico Nerone, autore di componimenti di ispirazione omerica e classica, quali l'*Attis* e le *Bacchantes,* ricordati da Dione Cassio (62, 20, 2) o la *Niobe* commissionata a Cluvio Rufo (ńt. 27). Al pari di Caligola fa piovere sulla folla plaudente e turbolenta varie specie di doni (*missilia*). Fa distribuire *tesserae frumentariae*, come Augusto, nonché vesti, oro, argento, pietre preziose, perle, quadri, buoni per la riscossione di schiavi (*mancipia*[8]), animali da soma[9], fiere addomesticate, barche da pesca, case, terreni. Agli spettacoli ufficiali e protocollari alterna — com'è diffuso costume nella famiglia e nella società romana — i giochi su tavola, che ne riproducono i modelli. Perseguita pantomimi e tifoserie avversarie (Sen. *apocol.* 16-3; cfr.: Suet. *Tib.* 37, 4). Nel 48 debutta a Napoli, città cara a Claudio, come cantante (*Nero* 20, 3). Al fine di rendere la voce stridula si sottopone a diete ferree: si lascia comprimere il torace con pesanti zavorre. Nel 60 celebra i *Neronia* (C.D. 62, 21, 1) sul modello degli *Augustalia* (*RGDA* 11). Nel 62 debutta come attore tragico. Novello Caligola, canto e recitazione, agoni musici, patomime ed esibizioni ne accendono le velleità di istrione e di citaredo (Suet. *Nero* 21-22). Frequenta i triclini della capitale e della provincia da mezzogiorno a mezzanotte (*ivi* 27, 3). Predilige le corse (22, 2 *inter initia imperii*). Si allena con modellini di avorio (*eburneis quadrigis cotidie in abaco luderet*)[10]. Caligola resta il maestro prefe-

---

[7] Simulazione e finzione sono legate al realismo scenico proposto sia dal teatro popolare sia dalla letteratura dotta. È il caso del teatro tragico. Sul pensiero storico tragico: S. Mazzarino, *Il pensiero storico classico*, Bari-Roma, II/1, 1966, 59 sgg.

[8] Petr. *sat.* 76, 6 *oneravi* [...] *mancipia.*

[9] *Ivi*, 76, 8 *venalicia coemo iumenta.* Nell'ultimo censimento (*ratio*) il liberto augustale Trimalchione dichiara 500 buoi *domiti.*

[10] Il viaggio intellettuale di Nerone in *Achaia* è votato all'apprendimento di *artium experimenta* (Suet. *Nero* 22, 5). L'astrologo Serapa, un *mathematicus* scarsamente attendibile al pari degli imbroglioni denunciati da Seneca o da Plinio il Giovane, predice il futuro a Trimalchione «dal filo all'ago» (Petr. *sat.* 76, 10-11 *ab acia et acu*). *Ab acu* allude all'*abacus* (*in abaco*: Suet. cit., di Nerone) ovvero alla tabellina dei conti o al tavolo lusorio, su cui sono i dodici segni dello Zodiaco. Sul prezioso tavolino il principe suole giocare «al circo» o «alle quadrighe» con modellini d'avorio. Sui *mathematici*: Sen. *apocol.* 3, 2; Plin. *epist.* 2, 20. Nel corso del terzo trionfo celebrato sui pirati il 30 sett. del 61 a.C., consoli M. Calpurnio Pisone e M. Valerio Messalla, Pompeo Magno esibisce un raro tavolo da gioco (Plin. *nat.* 33, 148; 37, 12-16 *alveum cum tesseris lusorium*). Un inventario dei pezzi è desumibile *ex ipsis Pompei triumphorum actis*. L'*alveus*, largo tre piedi e lungo quattro, è ricavato da due blocchi

rito (*Cal.* 37, 6): fissa fino a 400.000 sesterzi per punto ai dadi (*Nero* 30, 7). E, paradossalmente, mentre Seneca, maestro di Nerone, nega l'apoteosi a Claudio, condannato agli inferi alla pena eterna di «tirare dadi con un bussolotto senza fondo» (14, 4 *alea ludere pertuso fritillo*), si impegna nella formazione di un principe votato a legittimare la corona attraverso le passioni dei predecessori anziché attraverso gli insegnamenti dei senatori che ne hanno la tutela.

3. — È qui il nodo: i principi giulio-claudi mirano a limitare ed indebolire i poteri e i quadri senatori istituzionali. Già ad Azio (31 a.C.) ben 700 senatori su 1.000 si schierano con Ottaviano contro Antonio (*RGDA* 8, 2; 25, 3); ma dal 29 a.C. il numero complessivo è ridotto a circa 800 (Suet. *Aug.* 35, 1), decurtato fino a 600 (C.D. 52, 42, 1 sgg.). Dal 218 a.C. (*lex Claudia*) sono esclusi dal commercio. Due secoli oltre molti senatori non riescono a candidare i propri figli alle magistrature inferiori (W. Eck, 76 sgg.). L'*escalation* antisenatoria si intensifica coi successori, ivi compreso il moderato Tiberio (Suet. *Tib.* 30; 47, 2). Caligola condanna alla gladiatura e alle belve oltre 400 senatori e 600 cavalieri. Claudio elimina 35 senatori e 221 cavalieri (Sen. *apocol.* 14, 1). Svetonio, Tacito, Cassio Dione scandiscono le tappe del lungo processo, giunto ad un primo capolinea con Nerone, gli anni tra 62 e 66 d.C., segnati da rapine, confische e condanne a morte che richiamano i momenti più aspri delle non ancora sopite guerre civili. Cade tra tanti Anneo Lucano, autore di una *Farsaglia*, che ispira il *Bellum civile* di Petronio (*sat.* 119-124)[11], sui-

---

(*e gemmis duabus*). Esso contiene: una *luna aurea* del peso di 30 libbre; tre *lecti tricliniares*; *vasa* d'oro; nove tavolini per conteggio (*abaci*) con pietre incastonate (*gemmis*); tre statue (*signa*) auree raffiguranti Minerva, Marte, Apollo; 33 corone di perle (*ex margaritis*); un rialzo a forma quadrata recante cervi, leoni, alberi da frutto; intorno, una vite d'oro. Una grotta di perle, sede delle Muse (*musaeum*) è costruita nella parte inferiore. Sulla sommità (*in cuius fastigium*) è un *horologium* e in alto infine il ritratto (*imago*) di perle dello stesso Pompeo. Sui vasi e sui tavolini in vetro mirrino (*myrrhina*): *ivi*, 18 sgg.. Plinio bolla i vetri mirrini in quanto espressione di uno sfrenato lusso, per primo importato da Pompeo nella capitale.

[11] L'identità dell'autore del *Satyricon* va circoscritta ai profili prosopografici di alcuni Petroni. 1) Publio Petronio, figlio di Publio (*CIL* 6, 1976, 8) Petronio Turpiliano, che preferiamo distinguere come *senior* (*PIR* 3, 26, 198), treviro monetale sotto Augusto (*RE* 19/1, 1937 nr. 74, 1227 sg. E. Groag). Si tratta del console supplente del 19 d.C. in carica con M. Giunio Silano (*RE*, *ivi*, nr. 24, 1199 sg. R. Hanslik), titolari della *lex Iunia Petroniana de servis*. È nipote del prefetto d'Egitto, Gaio Petronio (*RE*, *ivi*, nr. 21 E. Stein), valente condottiero tra 24 e 19 a.C. in Cantabria, Armenia, Etiopia (D.C. 54, 5, 4-6), nonché fratello del console supplente del 25 d.C., Gaio Pe

cida con lo zio Anneo Seneca. Negli stessi anni sembra scritto il *Satyricon* dal senatore Petronio, console nel 62 d.C. e suicida nel 66. Con Seneca, Pisone, Trasea Peto, Scevino, alcuni dei quali autori rinomati di tragedie[12], egli è a capo della congiura antineroniana miseramente fallita proprio sul terreno dello scontro ideologico tra senatori-intellettuali — appunto, tragici — e simulatori-pragmatici. I primi non tengono conto dei

---

tronio (*RE*, *ivi*, nr. 22). M. Sartre, *L'Orient Romain*, Paris 1991, 26 e sgg.. Riveste il proconsolato d'Asia sotto Tiberio (29-35 d.C.: monete di Smirne, Pergamo, Antiochia). Nel 37 d.C. è *additusque nominatione consulum* (Tac. *ann.* 3, 49, 1; 6, 45, 2). E nel 39 ha il governo della Siria (Io. *BI* 2, 10 sgg.). L'anno successivo è incaricato da Calligola di assoggettare la Giudea e di porre le statue del principe nel tempio di Gerusalemme. La mediazione in favore dei giudei, che rifiutano l'imposizione, costa a Publio Petronio la condanna a morte nel 41 per tradimento e lesa maestà. Ma la sentenza non è eseguita in seguito all'assassinio di Caligola e alla grazia. Seneca (*apocol.* 14, 2) lo conosce come *vetus convictor* di Claudio e *Claudiana lingua disertus*. 2) Egli è persona diversa da (Publio?) Petronio Turpiliano — *iunior* —, *consularis*, al quale il senato al tempo di Nerone conferisce un *triumphale decus* (Tac. *ann.* 15, 72, 1), ucciso nel 69 (*hist.* 1, 6, 2). Tacito non pare (*ann.* 16, 18, 1 *pauca supra repetenda*) ne riassuma la carriera quale *pro consule Bithyniae et mox consul.* Figlio o nipote dell'omonimo estensore della *lex de servis* del 19, riveste il consolato nel 61 con L. Cesennio Peto (*RE*, *ivi* nr. 75, 1228 sg.). 3) Sembra tuttavia godere oggi di maggiori suffragi l'identificazione di Tito Petronio, *consularis moriturus invidia Neronis* (Plin. *nat.* 37, 20; Plu. *quom. adul.* 19 = 1, 21, 8 P.), nel ricordo di Plinio per avere frantumato una *trulla myrrhina* acquistata 300.000 sesterzi onde sottrarla alla confisca (*ut mensam eius exheredaret*). Cfr.: Petr. *sat.* 53, 9 *cum elogio exheredabatur*, a proposito di Trimalchione escluso negli *edicta aedilium* dai *saltuariorum testamenta*. Questi è da identificare con Tito Petronio Nigro, console (supplente nel 61 o) nel 62 con Q. Manlio Tarquizio Saturnino (*Tab. Herc.* 1, 3 Pugliese Carratelli), conosciuto da Plinio (*nat.* 5, 14 *quem consulem vidimus*). K.F.C. Rose, *The Date and Author of the Satyricon*, Lugduni Bat. 1971, 50.

[12] Tac. *ann.* 15, 48-16, 35. La congiura è ordita presso la villa di Gaio Calpurnio Pisone a Baia. Sul ruolo dei *medici*-carnefici, cfr.: Petr. *sat.* 47, 5 *vetant continere*. L'atto di frenare (*continere*) il sangue defluente dalle vene recise dei suicidi sottende una estrema crudeltà, consistente nel rallentarne la morte, finché non definiscano le volontà testamentarie. Non è improbabile che nella *Cena* Petronio alluda ad un editto di Claudio inteso a concedere licenza di «incontinenza» ai commensali che desiderino dare libero sfogo ad ogni dippiù (Suet. *Claud.* 32, 5). Seneca pare informato del provvedimento e non manca di ritorcerlo contro Claudio (*apocol.* 4, 3 *ultima vox*). D'altra parte, Giuseppe Flavio, il quale sembra aver conosciuto P. Petronio al tempo della rivolta di Gerusalemme nel 41 d.C., racconta un singolare caso di «incontinenza». Egli attribuisce la causa della ribellione dei giudei di Gerusalemme alla sacrilega volgarità di un soldato. Questi durante l'assedio del tempio avrebbe emesso un sonoro insulto all'indirizzo dei fedeli in preghiera e decisi ad impedire che vi fossero introdotte le statue di Caligola (Io. *BI* 2, 12, 1).

nuovi rapporti di forza né dei nuovi poteri concentrati verso il principe a discapito delle istituzioni, svuotate di contenuti ed alle quali ancora restano legati. Nerone ribatte colpo su colpo: una recita dietro l'altra, la personale guerra di idee tende ad eliminare i modelli proposti dai maestri e dagli avversari. La dura repressione fisica è preceduta da un altrettanto feroce confronto culturale. Entro coordinate di tale sorta va pertanto ascritta la composizione del *Satyricon* e della *Cena Trimalchionis* ivi contenuta. Essa riflette anche uno schieramento contro gli indotti «homeristi» di formazione grecanica, tra i quali spiccano, con i principi Claudio e Nerone, innumerevoli arrivisti compiacenti, il cui prototipo è Gaio Pompeo Trimalchione, sedicente «figlio di Mecenate» (*Maecenatianus*)[13]. Agli occhi di quegli intellettuali la speranza di una restaurazione risiede sugli esiti dello scontro ideologico e, dal basso, sul terreno delle spinte sociali. Nell'uno e nell'altro caso i congiurati sono incapaci di cogliere le contromisure, sclerotizzati nei rigidi schemi istituzionali che avrebbero loro consentito di sostituire ad uno giulio-claudio teoricamente battibile nella *memoria* un qualunque altro principe estratto da una qualunque altra famiglia. Certamente, non è più così. Forze emergenti rivendicano una dignità sociale ed una identità culturale. Il senatore Petronio individua tali forze nella *libertas*. Il variegato contorno di liberti a convito riproduce apparentemente schemi formali topici ricorrenti nella letteratura satirica (Orazio e poi Marziale e Giovenale), nelle menippee, nel simposio platonico, nei conviti saturnali. Sul piano teorico la cena di Trimalchione è più prossima ad una «cena dei dodici dèi» (Suet. *Aug.* 70-71; 73-77) che non ad un «convito di Tigellino» (Tac. *ann.* 15, 37). Dietro l'apparenza è una sostanza etica, che investe la concezione del potere. Tra le varie posizioni si giocano in quegli anni partite decisive senza esclusione di colpi, all'aperto e in privato. E spesso il punto sul dibattito è offerto da un particolare trascurabile[14].

---

[13] Petr. *sat.* 71, 12. Innanzitutto: P. Veyne, Annales Esc 14, 1961, 213-247; A. La Penna, RFIC 104, 1976/3, 270-293. Per aspetti particolari: G. Puglisi, Sic. Gymn. 40/1-2, 1987, 13-37; Id., Index 15, 1987, 207-226.

[14] Petr. *sat.* 35 (*repositorium duodecim habebat signa*). L'allusione al Capricorno (*ivi* 4 *locustam marinam*) rinvia all'oroscopo di Augusto (Suet. *Aug.* 94, 12; T. Barton, JRS 85, 1995, 33-51). Petronio (*sat.* 34, 12) sa che sotto il segno del Capricorno nascono gli *aerumnosi, quibus prae mala sua cornua nascuntur*. Un riferimento alla simbologia astrologica sottesa nella «cena dei dodici dèi» è riscontrabile in: *sat.* 39, 5 sgg. *caelus hic, in quo duodecim dii*. Caligola vieta che si pronunci la parola «capra» (Suet. *Cal.* 50, 2), che gli richiama alla mente l'oroscopo malaugurale di Augusto — ripreso da Petronio —, le odiose cene e il forzato soggiorno a Capri prigioniero di Tiberio (*ivi*, 10).

Seneca ammonisce: «*Non semper Saturnalia erunt*» (*apocol.* 12, 2); e Petronio replica: «*Maiores maxillae semper Saturnalia agunt*» (*sat.* 44, 3). L'ostentazione del benessere e della ricchezza profusa dentro le pareti domestiche è smentita dalla *fames*, dalla carestia, dalla corruzione. Nerone è in agguato contro i vecchi e i nuovi plutocrati: quelli colpiti dalle rapine e questi dalle eredità. Chiunque in apparenza può accumulare ricchezze, purché non minacci di arrampicarsi verso un tetto[15] prossimo al bilancio statale (= 400.000.000 di sesterzi), ossia all'erario, pari a q. 3,250 d'argento neroniano in *denarii*.

4. — Nella *Cena* sono menzionati: un *lusus de pila*, uno *de tabula*, giochi circensi. In particolare, la *tabula lusoria* va posta in relazione col circo (nt. 21 e Tav. I). La partita a scacchi (o a dama: Petr. *sat.* 33, 2-3), ingaggiata da Trimalchione con un collusore — verosimilmente presso l'atrio, laddove sono l'amministratore (*dispensator*), *aureos numerans* (30, 8-11), l'*atriens* (72, 8-10) o l'*ostiarius* (28, 8; 29, 1; 77, 4), mentre un procuratore davanti al triclinio *rationes accipit* (30, 1; 53, 7-8; Sen. *epist.* 14, 18) — e sospesa (Petr. *sat.* 34, 1 *intermisso*) senza pervenire alla conclusione (*finiri*), sottende una operazione in codice. Il padrone di casa è assistito da agenti distribuiti in precisi uffici: la chiusura dei conti della giornata precede l'inizio della cena. Bene altrimenti una partita a pallamano alle terme (27, 1-3 *iocari*, *ad spectaculum*, *pila prasina*, *ludentibus*) o a casa di Pisone (Anon. *laus Pis.* 185 sgg.; cfr.: Isid. H., *etym.* 18, 69) può spegnersi nella finzione ludica fine a sé stessa o in una rappresentazione musiva (Piazza Armerina: ragazze in bikini). Il triduo cenatorio non può certo costituire per un usuraio la sospensione delle attività finanziarie che ne determinano lucri, *auctiones*, ricchezza. Difatti, un procuratore incassa *rationes* allo stesso titolo del portinaio (Petr. *sat.* 37, 8) e nei termini contestati dai commensali a proposito dei corrotti edili uscenti (*infra*, 5). Ciò detto, possiamo definire questa prima «collusione» in ambito domestico e privato, con velato sconfinamento nel fiscale (vd. *procurator*), un conteggio di *rationes* (*computatio*) e di incassi nel contesto di una più lunga partita, nel corso della quale si alterneranno altri giocatori estratti tra i suoi clienti, debitori e liberti (*fenerare*). La resa dei conti comporta talune obbligate soluzioni tecniche, legate al conteggio. *Indigitatio*, *loquela digitorum*, *micatio* (*sortiri vel micari*), *calculus*, *com-*

[15] I liberti consegnano al fisco, per testamento, i 5/6 del patrimonio (Suet. *Nero* 32, 2).

putatio, *ratio*, *numeratio*, *titulus*, *tessera* attengono al linguaggio dei numeri, dei pesi e delle misure, del computo di cui si avvale un mercante o un usuraio. L'intreccio delle dita o le mosse proprie di una caotica borsa forense servono a scandire le fasi concitate di una contrattazione — ad esempio, presso il mercato pecuario, come giustamente precisa S. Calderone — o, viceversa, le truffe consumate tra collusori[16] che intendano trarre profitti illeciti, non scoperti, dalle frodi a danno di meno esperti «giocatori». L'inganno, la truffa, il barare fanno parte del gioco, anche se la trasgressione solleva questioni morali e impone l'intervento delle leggi e della giustizia. A questo punto scatta il complesso rapporto dialettico tra *licentia* e reato, tolleranza e rigore; mentre, d'altra parte, l'applicazione di un codice omologo entra in contrasto con il concetto stesso di uniformità tra istituzioni. Caligola ricava introiti consistenti dal gioco

---

[16] A. Quacquarelli, Vet. Chr. 7, 1970/2, 199-224; S. Calderone, RFIC 104, 1976/1, 31-45. La commedia di Plauto (*Mil.* 202 sgg.), il cui eroe, Pyrgopolinices (*ivi*, 56) vanta molteplici vittorie su torri- [illegible] (cfr.: Plin. *nat.* 34, 8; 19; 35, 11; 40) da tavolo, offre un saggio del linguaggio convenzionale delle dita, che non molti padroneggiano. Lo schiavo Palestrione, imbarazzato fino all'isterismo, «*pectus digitis pultat*», tambureggia il petto torturandone le pulsazioni; *avortit*, muta posizione e figure; poggiato sulla gamba sinistra (*nixus laevo in femine*) con la mano sinistra sul femore (= 60.000-90.000) per computare cifre in centinaia di migliaia sul lato destro (Beda, *infra*), si atteggia piuttosto alla classica posizione della prostituta che indica il prezzo della prestazione «sulla coscia sinistra». Con la mano destra conteggia sulle dita (*dextera digitis rationem conputat*). Colpisce con forza il femore destro (*ferit femur dexterum*; si noti: *femur* ora anziché *femen* sinistro). A stento gli è sufficiente ciò che lo affligge (*quod agat aegre suppetit*). Schiocca e scricchiola le dita (*concrepuit digitis*). È nella sofferenza (*laborat*; cfr.: Petr. *sat.* 44, 3 *populus minutus laborat*). Muta freneticamente appoggio (*crebro commutat status*). Scuote il testone per le stecche. Non lo soddisfa l'esito dei conteggi (*non placet quod repperit*). Palestrione confonde palesemente la numerazione sulla mano sinistra (da 1 a 9, da 10 a 90) e sulla destra (da 100 a 900, da 1.000 a 9.000). Pasticcia i conti allorquando deve usare la mano sinistra poggiata al petto o lungo il femore sinistro onde conteggiare cifre da 10.000 a 90.000. Ed altrettanto gli accade se deve fare ricorso alla mano destra per indicare figure corrispondenti a cifre tra 100.000 e 900.000 tra cuore e femore destro. L'intreccio delle dita di ambedue le mani tra loro — nella figurazione tramandata da Beda, *De temporum ratione* (*PL* 90, 293 sgg.) — segna più facilmente il milione; e, sgranchire le dita rattrappite più volte può essere indizio di un'abilità nel computo che un contabile maldestro e inconcludente simula ogni qualvolta sia in imbarazzo, distraendo i presenti. Inganni e frodi tuttavia si annidano sulle possibili collusioni in agguato sugli inesperti piuttosto che sull'incompetenza presunta dei calcolatori. Sul calcolo distanziometrico militare (*pedatura*) e sui cippi itinerari (*terminus*), cfr.: Latinus Togatus (C. Lachmann, *Gromatici Veteres*, Berlin 1848-1852, p. 309) — A = CCL, B = CCCL, C = CCCCL, D = DL -; sulle *litterae singulares*, *ivi*, fr. 357 sgg.

(Suet. *Cal.* 41, 3 *lucrabatur*). Un giorno, a corto di denaro per la posta, si ritira nell'atrio onde rifornirsene. Affida la partita al collusore più prossimo e, *sine mora*, blocca due cavalieri romani in attesa di udienza. Ordina quindi che i loro beni siano sottoposti ad immediata *computatio* — ovvero: *rationes accipit* — e confiscati e che gli siano consegnati i rispettivi censi consistenti in 400.000 sesterzi a testa (kg. 325 d'argento). Nel parodiare Cesare al Rubicone, conclude la cattura dei cavalieri-pedine con la rituale esultanza che ratifica l'atto grazie all'acclamazione della tifoseria (*turba*) astante quale rappresentanza popolare. Il principe, commenta Svetonio, «non avrebbe potuto usare i dadi in maniera più proficua» (*prosperiore alea usum*). Anche le scacchiere di Trimalchione e di Pisone, come vedremo, promettono varianti e simulazioni di tale specie. Quanto ancora all'uso delle mani e delle dita basti ricordare che i monarchi orientali sono soliti sancire trattati mediante l'intreccio dei pollici (Tac. *ann.* 12, 47, 2 *pollicesque inter se vincire*) punti in modo da mescolare il sangue defluente dai polpastrelli (*in artus extremos*). Nerone arruola 5.000 fanciulli di rango equestre e giovani plebei in tre corpi di applauditori. La *claque* dei percussionisti opera al circo e a teatro ripartita in «mani da rimbombo» (*bombos*), «mani a tegola» (*imbrices*), «a pugni chiusi» (*testa*; Suet. *Nero* 20, 6). Essi hanno il compito di pilotare il consenso nonché quello di spiare i contestatori. Si riconoscono dalla chioma, dall'abbigliamento, dall'assenza dell'anello (equestre) all'anulare della sinistra (*sine anulo laevis*)[17]. I tre capifazione (*duces*) percepiscono un onorario di 400.000 sesterzi: di fatto, mantengono l'ordine pubblico al pari dei pretoriani imponendo agli spettatori le acclamazioni — ad esempio, nei giudizi capitali al circo — e, con gli applausi[18], il consenso «comiziale» — universale e unanime, in quanto legittimato dagli ordini presenti e dal popolo —, necessario per le ratifiche formali delle finzioni e per l'approvazione delle *actiones* giudiziarie e di eventuali *acta* (*diurna*). Il circo e il teatro, mentre si popolano di cittadini distribuiti per file secondo il rango e mentre si caricano di nuove valenze giuridico-istituzionali, che tendono a travalicare la legislazione — in specie: la *lex Valeria Cornelia* del 5 d.C. e la *Tabula Hebana* del 20 d.C. —, segnano il declassamento delle sedi deputate al comizio elettorale, il Campo Marzio,

---

[17] Petr. *sat.* 32, 3-4; 58, 10-11; 71, 9; 74, 2.

[18] Tac. *ann.* 16, 4, 4-5 *histrionum quoque gestus iuvare solita*. La plebe è indotta ad applaudire (*certis modis plausuque composito*) e mostrare letizia (*laetari*) votata a sopportare lo straziante spettacolo di un istrione vestito di porpora (*per incuriam publici flagitii*).

la Curia, il *Comitium*, i *Saepta Iulia*. La mobilitazione sociale promossa dalla *libertas* è indirizzata a partire da Augusto verso centri alternativi di suffragio e di potere.

5. — A Pompei il collegio elettorale dei fornai (*pistores*) sostiene propri candidati all'edilità. Gneo Elvio Sabino (*CIL* 4, 7273) è raccomandato agli elettori collegiati (*cum vicinis*). Gaio Giulio Polibio (*CIL* 4, 429) *panem bonum fert*. E così si legge in altri manifesti graffiti col carbone sulle pareti esterne e lungo le vie dei municipi italici. Essi sono un segno di democrazia periferica, che a Roma non esiste più: nomine e *adlectiones* sono controllate dal principe e dai suoi agenti, attraverso reti di informatori (*delatores*) e di volontari a caccia di doni. Tra le principali incombenze di un edile sono: la cura delle forniture alimentari (*annona*) e la *disciplina spectaculorum*.

Alla luce di queste prime considerazioni una denuncia di collusione quale quella avanzata contro gli edili e i mugnai in un romanzo satirico (Petr. *sat.* 44, 3; *infra*) investe non soltanto l'amministrazione annonaria, quanto soprattutto il complesso intreccio di relazioni — sociali, etiche, economiche, giuridiche — ad essa pertinente. Il passo petroniano, velatamente apocalittico, è illuminante a tale riguardo: «Nessuno — recita — cura cosa addenti la fame (*quid annona mordet*). Non si trova oggi una sola bocca di pane (*buccam panis*). E che dire della siccità (*siccitas perseverat*)? La stagione della secca è passata (*esuritio fuit*)». Sono tornate le piogge, presumiamo: ma la «siccità» prodotta dall'attuale amministrazione ancora «persevera». Eccone individuato il motivo: «E vadano in rovina gli edili collusi coi fornai (*aediles* [...] *cum pistoribus colludunt*). Costoro stringono patti criminali con la formula "Soccorrimi e ti salverò" (*"Serva me servabo te"*; cfr.: 45, 13 con Sen. *apocol.* 9, 6 *manus manum lavat*)» — appellandosi ad una fede, che si fonda su una ben diversa soteriologia e religione. «Intanto, il popolo decimato (*minutus*) patisce inaudite sofferenze (*laborat*), mentre mascelle gigantesche strappano bocconi saturnali (*semper Saturnalia agunt*; cfr.: 8, 2; 12, 2)» — come famelici leoni al circo. «Fossero in vita quei giudici (*leones*), che governavano quando mi sono trasferito *ex Asia* in questa *colonia*. [...] Ricordo l'edile Safinio, [...] uomo giusto (*rectus*, quanto un *rex* o un *rector*), amico con gli elettori (*amicus amico*): di notte, avresti potuto conteggiare monete grandi quanto una *mica* di pane (*audacter posses in tenebris micare*; cfr.: Anon. *laus Pis.* 197 *dimicat*). Nella Curia batteva gli avversari, impalandoli uno la volta (*singulos pilabat*). Evitava di illustrare astratte spedizioni militari (*nec schemas*) in nome della chiarezza (*directum*). Modulava

la voce con cadenze oratorie e con dignità, senza tradire emozioni (*nec sudavit*) né schizzare sputi sugli uditori. [...] A quel tempo il frumento si comprava al prezzo dell'argilla per il vasellame (*annona pro luto*). Un asse di pane (*asse panem quem emisses* (ovvero: 1 libbra = 1 piede = 12 once = 12 pollici = gr. 330 c.) bastava a sfamare due persone (*cum altero*). Ora, una formella è più piccola di un occhio di bue (*nunc oculum bublum vidi maiorem*). E ogni giorno peggio! La nostra comunità sta scomparendo (*colonia retroversus crescit*). Perché teniamo in carica un edile che intende sfamarci con tre fichi di Cauno (*trium cauniarum*)? Costui brama denaro per sé (*sibi mavult assem*) più della nostra vita». La precettistica, le metafore, le immagini si alternano e si concentrano intorno alla *summa* sul buon funzionario, colto sulla soglia tra il vecchio e il nuovo modo di governare la cosa pubblica. Il prontuario del buon edile però si scontra con la realtà e con le vicende personali di ciascun commensale. «Egli vive felice (*domi gaudet*). Durante la giornata incassa in denaro liquido più di quanto un altro (edile) possieda in patrimonio ereditario (*plus in die nummorum accipit quam alter patrimonium habet*). So donde erediterà mille denari aurei (*unde acceperit denarios mille aureos*)». L'accusa è grave, anche se riflette una moda assai diffusa. «Per quanto mi concerne, mi sono mangiato i vestiti di dosso (*pannos meos comedi*). Se questa carestia si protrae oltre, mi vedrò stretto a vendere le baracche coi residui cenci (*casulas*) [...]. Nel frattempo, tutti conteggiano (*computant*) i *bona* con occhi spalancati (*opertis oculis*). [...] E poiché abbiamo perso la fede» negli dèi e nei creditori, «le terre muoiono... (*quia nos religiosi non sumus. Agri iacent...*)». In termini analoghi si esprime Columella nella prefazione al *De agricultura*, scritto intorno al 66. Il contrasto tra monete pregiate e briciole (*micae*) è paradigmatico.

6. — In vari momenti del convito Trimalchione richiama l'uditorio sulle occasioni decisive che ne hanno determinato la felice ascesa economica e sociale (Petr. *sat.* 75, 9-77). Le *artes* ed i lucrosi *negotia* esperiti dacché ottiene col riscatto dalla schiavitù la *libertas* — e, con essa, l'ingresso nelle grazie dirette e indirette del principe —, rotano attorno alla mercatura e alla professione di usuraio[19].

---

[19] Petr. *sat.* 76, 9 *libertos fenerare*. Nell'età di Tiberio (Tac. *ann.* 6, 16) gli usurai conseguono enormi ricchezze. Seneca (sotto Claudio e Nerone: 13, 42, 4) con l'*im menso faenore* esercitato in Italia e nelle province accumula 300.000.000 — forse 400.000.000 — di sesterzi ed altrettanti il liberto Pallante (Suet. *Claud.* 28). Esempi

Anche il padre e il nonno di Augusto fanno fortuna in provincia grazie alle attività finanziarie impiantate tra Velletri, Ariccia, Fondi, Turi, Nerulo prima di dare la scalata a Roma (Suet. *Aug.* 2-4; *Cal.* 23, 3). E Tiberio nel 33 si avvale delle *mensae* personali[20] distribuite ad agenti autorizzati a concedere prestiti — per acquisto di terra venale in Italia —, dietro garanzia ipotecaria riscattabile dopo tre anni di franchigia. Beni immobili e capitale liquido rappresentano i punti fermi di una nuova frontiera economico-sociale, che vede i liberti in prima fila guadagnare rapidamente posizioni nei confronti delle vecchie classi detentrici di ricchezza e di patrimonio; in specie: senatori, cavalieri e imprenditori operanti nel commercio estero. «Accumulare interessi sulle dita» (Greg. Naz. 1, 2, 28 Moreschini), numerare o tastare (J. Andreau) le monete è pratica consueta: un usuraio o un semplice operatore riconosce il fino al tatto e ne individua le alterazioni attraverso lo scuro collibo che ne annerisce i polpastrelli. *Tabula*, *mensa*, *trapeza* pieghevole sulla quale esibire gli strumenti per le operazioni finanziarie, i contenitori (*tesserae*), il bilancino (*statera*) e i *saccula* costituiscono il corredo essenziale di cui è dotato un professionista dell'uso del denaro. *Negotium*, computo, *numeratio* nonché *acta* (*apochae*, *chirographa*) e *tabulae* (cerate) sono discussi e conclusi sul posto, quindi sottoscritti in presenza di testimoni. Né l'ozio saturnalicio né la vocazione professionale possono esimere il nostro liberto dal recitare una serie di riti intesi ad imitare — con esiti approssimativi, ancorché segnati dall'impegno totale e dalla buona fede — quella stessa aristocrazia senatorio-equestre, che contribuisce ad esautorare e nella quale dimentica spesso di perdersi per ragioni analoghe a quelle che ne ispirano le ambiguità ideologiche. A un certo punto entra in scena il padrone di casa (Petr. *sat.* 32), accompagnato dalla solita (28, 3 sgg.) *symphonia* schiamazzante. Deposto tra soffici cuscini, immerso in un pallio di colore rosso, cal-

---

di arricchiti quali Cercopiteco Panerote (*Nero* 30, 6) o Peto (Tac. *ann.* 13, 23, 1), accaparratore dei beni dei proscritti, sono largamente incoraggiati dal principe.

[20] Tac. *ann.* 6, 16-17: 100.000.000 di sesterzi ovvero 25.000.000 di denari di gr. 3,25, pari a circa 8 tonnellate d'argento neroniano. Ben altra destinazione hanno i 600.000.000 di Augusto spesi *pro Italicis praediis* e i 260.000.000 *pro agris provincialibus* (*RGDA* 16, 1 *solvi*, *numerari*) destinati al risarcimento degli espropri in favore dei suoi veterani.*menso faenore* esercitato in Italia e nelle province accumula 300.000.000 — forse 400.000.000 — di sesterzi ed altrettanti il liberto Pallante (Suet. *Claud.* 28). Esempi di arricchiti quali Cercopiteco Panerote (*Nero* 30, 6) o Peto (Tac. *ann.* 13, 23, 1), accaparratore dei beni dei proscritti, sono largamente incoraggiati dal principe.

vo, con un tovagliolo multiuso (*mappa*), un pesante anello subaurato al mignolo della sinistra ed uno più piccolo d'oro all'anulare, il braccio destro coperto da un bracciale d'oro (*armilla*) e da un cerchio d'avorio: quella ostentazione affettata di opulenza, foriera di rancide promesse, ostinata e segnata dal ridicolo (*risum*). Trova subito un pretesto, appena smesso di scavare con uno stuzzicadenti (*pinna*) d'argento: «Amici, non mi era ancora *suave* presentarmi a tavola caratterizza una presunta irrisione intellettuale che non risparmia neppure Nerone nell'atto di recitare l'orazione funebre scritta da Seneca per il morto Claudio (Tac. *ann.* 13, 3; Plin. *Paneg.* 11, 1). Tuttavia, per non farvi pesare il ritardo a causa della mia assenza (*absentivos*), mi sono negato i piaceri dell'anfiteatro (*omnem voluptatem*)[21]. Concedete almeno di chiudere sulla scacchiera lusoria la

---

[21] La allusione al circo e ai combattimenti gladiatori è implicita nel riferimento generico alla *voluptas*. Trimalchione avrebbe voluto intrattenersi di più presso l'anfiteatro anziché presso le terme. Un combattimento gladiatorio e una vittoria dei verdi (*factio prasina*) non è da barattare con una partita a «palla verde» (*pila prasina*: Petr. *sat.* 27, 3). Cfr.: Anon. *laus Pis.* 185-187. Trimalchione conta tra la servitù *Aethiopes capillati* (Petr. *sat.* 34, 4), colti *cum pusillis utribus, quales solent esse qui harenam in amphitheatro spargunt*. Il rapporto dell'usuraio e mercante con l'anfiteatro è piuttosto stretto. Esso attiene alla passione per il circo, gli spettacoli e il gioco in genere, per altro assimilati da un comune lessico. Si vd.: A. Ferrua, *Tavole da gioco*, in: *Scritti vari di epigrafia e antichità cristiane*, Bari 1991, 179-196 (Id., *Liber, l'auriga del circo, ivi*, 197-206). Il Ferrua cataloga numerose scacchiere marmoree (*tabulae lusoriae*) provenienti dalle catacombe romane. Esse sono utilizzate fra III e IV sec. quali coperchi dei loculi, spesso tagliate in due o con la facciata rivolta verso l'interno. La *tabula* consiste in una lastra sottile, sulla quale sono segnate 36 caselle (*tesserae*) corrispondenti a 6 parole di 6 lettere, il cui tema è preferibilmente ispirato al circo (Isid. H., *etym.* 18, 60-68; Ferrua, 187, 195). La scacchiera è suddivisa in coppie di dodici *tesserae* su tre righe, ognuna di esse in sei caselle simmetricamente allineate e riquadrate su tre righe, in modo che le lettere possano comporsi e scomporsi sia in senso verticale che orizzontale, in base al lancio dei dadi o agli spostamenti delle pedine. Si può giocare singolarmente o a squadre. Ogni giocatore dispone di varie pedine per le mosse o di tre dadi (*alea*) — o di tre colpi —, che può lanciare lungo gli itinerari, dunque verso le occasionali combinazioni fortuite, fissati dalla disposizione delle lettere, ciascuna delle quali è l'iniziale di un segno o di una parola in codice. Analogamente, possono essere usati vari *calculi* (pedine) o tre monete nel gioco «a dama» oppure modellini di soldati, come attesta la *laus Pisonis*. Questi possono essere *ordinarii, vagi* o *ancipites* (mobili), *inciti* (bloccati o catturati). Incitatus si chiama il cavallo di Caligola (Suet. *Cal.* 55, 8) insignito di onori eccezionali. Cfr., infine: Anon. *De ratione tabulae*, *PLM* 4, 119 Baehrens (Riese, *Anth. Lat.* 495-506; cfr.: 323 e 333); Ps. Cypr., *De aleatoribus* (Hartel, CSEL 8, 152-173). Alcuni significativi esempi di *tabulae lusoriae* in marmo sono nel cit. Ferrua. Oltre che per il gioco, la scacchiera può essere utilizzata per il conteggio; essa pertanto è predisposta in maniera tale che alle

partita circense pomeridiana (*finiri*), lasciata a metà stamattina». Segue quindi uno schiavo domestico con la tavola lignea (*terebinthina*; cfr.: Anon. *laus Pis.* 191 *aperta*). Le caselle sono in tessere di cristallo (*crystallinis tesseris*), le pedine bianche o nere consistono in monete d'oro e denari d'argento (*pro calculis enim albis ac nigris aureos argenteosque habebat denarios*; cfr.: 192 sg. *calculus... nigros... albos*). Durante le fasi del gioco la tifoseria divisa in due o più *turbae*, ognuna a sostegno del proprio lusore, si abbandona ad ogni sorta di imprecazioni da taverna (*textorum dicta*). L'atmosfera, se mai sia necessario, si scalda. Si succedono le portate (*repositoria*) con gli avanzi precotti del giorno avanti in sequenze nauseabonde. *Symphoniaci*, *chorus*, mimi, istrioni, danzatori e schiavi officianti d'ogni classe, giocolieri improvvisano recite a soggetto, schiamazzi assordanti, esplosioni artificiali di allegria inframezzate da trovate che intendono piccarsi di originalità e *bon ton*. Ma, alla prima occasione, non appena il padrone di casa chiede dispensa onde recarsi *ad lasanum* (Petr. *sat.* 41, 9), i commensali, ottenuta la sospirata *libertas sine tyranno*, si sciolgono in sermoni di contenuto assai più concreto e attuale. Ciascuno a turno fornisce la versione e l'interpretazione della grave crisi che colpisce la comunità. Il boscaiolo Diogene, il venditore ambulante Echione, l'impresario di pompe Proculo, il marmista Abinna, l'avvocato Filerote (Sen. *apocol.* 12, 3, 28 *venale genus*), il locandiere Ermerote, il parrucchiere Plocamo, Ganimede, Seleuco, Dama, Nicerote, proprietari e mercanti in difficoltà, non sono in grado di far fronte alla congiuntura ed alla rovina personale. Tutti avvertono la necessità di un ricambio della classe dirigente, in particolare degli edili, cui è affidata l'amministrazione annonaria. La campagna elettorale è da tempo aperta. Tra i candidati sono Tito, Mammea, Norbano (Petr. *sat.* 45, 4-6 e 10-13). Tito informa che darà uno spettacolo gladiatorio in tre festività (*munus excellente in triduo die festa*). Tiene a precisare che non intende ingaggiare mestieranti (*familia non lanisticia*), bensì liberti in gran parte, oltre una rara pilota di carri (*essedaria*). Egli non teme di informare gli elettori di avere impegnato 400.000 sesterzi a fronte di un patrimonio pari a 30.000.000 (oltre 24 quintali d'argento): tanti, quanti — si presuppone — impiega Trimalchione per il *munus seviratus*. Mammea per parte sua promette un banchetto (*epulum*) e due denari a testa (*bini denarii* ovvero gr. 6,5 = 8 sesterzi) a Ganimede (*nobis*, *mihi*) ed agli elettori (*et meis*) della

---

lettere corrispondano, come per la numerazione greca, i relativi numeri. Tav. I. Si vd.: *Lusoria tabula*, *RE*, 13/2 (1927), 1900-2029 Lamer.

sua fazione. L'attivista è corteggiato assiduamente anche dal terzo candidato, Norbano, se può rivelare che il presunto consenso verso questi è lesto a volgere in favore di Mammea in forza di quegli incentivi (*eripiat Norbano totum favorem*).

La scelta è problematica: Norbano ha offerto spettacoli d'infimo ordine, combattenti decrepiti da pochi sesterzi, cadenti più di quelli dati in pasto alle belve (*gladiatores sestertiarii iam decrepiti, iam meliores bestiarii*). Quel consenso fondato su simili presupposti è davvero aleatorio. Se il candidato del momento appare Tito, i due si rivelano perdenti in partenza in quanto l'asta elettorale segna un vantaggio incolmabile determinato dal censo irraggiungibile del concorrente più ricco. Tutti e tre versano nella carriera il massimo delle rispettive risorse, senza badare alla questione sociale né, tanto meno, a quella morale. Tito, come recitano programmi e locandine, «offrirà dell'ottimo ferro, nessuna possibilità di fuga per i feriti: il carnaio (*carnarium*) al centro dell'anfiteatro». Allibratori e scommettitori possono por mano alla tavola lusoria o al computo ripassando mentalmente sulle dita i conti delle puntate e delle stime. In forza del patrimonio, che molti senatori non possono vantare per la copertura delle carriere, i liberti promossi della *libertas* augustea ed arricchiti in maniera inversamente proporzionale a partire da Claudio tendono a legittimare con i titoli acquisiti anche i comportamenti meno edificanti, che in teoria avrebbero dovuto contestare. Trimalchione, prototipo degli emergenti *parvenus*, possiede latifondi ed attività imprenditoriali in Sicilia, Africa, Campania, Puglia. Conta 40 decurie di schiavi — al pari del senatore Scevino, causa della rovina di Petronio (Tacito), congiurato e suicida —, titoli e un censo (*patrimonium laticlavium*) ereditato dal senatore (Gaio) Pompeo (*sat.* 29, 3; 53, 5-7), forse Magno, figlio di M. Licinio Crasso Frugi console nel 27 d.C. e genero di Claudio, giustiziato nel 47 (Sen. *apocol.*). Trimalchione è «coerede di Cesare»[22]. Come un re (Petr. *sat.* 77) è vicino alla corte, a Claudio e a Nerone (Suet. *Nero* 6, 4; 32, 2). Il nostro armatore e usuraio riveste la carica di seviro augustale. Versa il *munus*. Ottiene la nomina *in absentia* (cfr.: *RGDA* 5, 1), ma non gli interessa un seggio in curia. Egli preferisce stringere accordi con gli amministratori e mantenere una certa libertà svincolato dagli oneri che

[22] Petr. *sat.* 76, 2 *coheredem me Caesari*. Cfr.: Suet. *Cal.* 14, 1; 38, 4-5 (Tac. *ann.* 2, 48, 2); *Nero* 6, 4; 32, 2. Indicare Nerone o Tigellino, suo prefetto al pretorio, eredi o coeredi può salvare almeno la vita a quanti incorrano nelle morse del fisco o dell'*invidia*.

l'incarico comporta. La sua casa reca vistosi segni di ravvicinate relazioni con alcuni di essi. Cinnamo, liberto *Drusillianus* (*CIL* 6, 8822; 8823) e *dispensator* di Claudio, è menzionato nella dedica incisa ai piedi degli stipiti del triclinio (Petr. *sat.* 30, 2). Dal patrono pompeiano, Pompeo «Rospo» (*infra*, B.) eredita un dono ricevuto da un tale Rummio. Da Pansa (pretore e duumviro pompeiano col figlio?) riceve lo schiavo Dedalo, un cuoco classificato nella quarantesima decuria domestica.

È in ottimi rapporti con Scauro, mercante di salse piccanti (*garum*), duumviro pompeiano col figlio. Al marmista Abinna affida la memoria (71, 8-12): vuole essere scolpito nel monumento funebre con «le navi a gonfie vele, seduto sul trono (*in tribunali*; cfr.: Sen. *apocol.* 14-15) con indosso la toga (*praetextatus*) e cinque anelli d'oro mentre effonde denari (*nummos in pubblico de sacculo*)». La cura dell'immagine non trascura i dettagli: tiene a precisare d'aver dato un banchetto e due denari (*epulum dedi, binos denarios*)[23], certo di moltiplicare quel gesto all'infinito grazie ad una memoria immobile e priva di tempo quale quella fissata dal marmista. In tale ottica desidera che siano scolpiti i triclini e il popolo reso soave per suo merito (*totum populum sibi suaviter facientem*). Petronio non intende indulgere alla facile ironia. Egli sa — come Tacito — che i liberti ormai occupano ruoli e posti di prestigio, un tempo tenuti dai cit-tadini romani secondo precisi parametri. Svetonio ricorda, a tale riguardo, che proprio Claudio (21, 9) è solito elargire monete d'oro ai vincitori di gare circensi contandole ad alta voce insieme agli spettatori (*oblatos victoribus aureos prolata sinistra pariter cum vulgo voce digitisque numeraret*) ed incitando *ad hilaritatem* tra raggelanti crudeltà (*frigidis et arcessitis iocis*). Ilarità, gioia, soavità — spontanee o coatte — restano funzionali alla maestà e alla magnificenza. Esse conferiscono certezza di autorità, giustizia, sacralità (cfr.: gli *Hilaria*) al principe e, in suo nome, a un editore che voglia tentare la carriera. Ma non può passare inosservato quel massiccio trasferimento di consensi dai comizi all'anfiteatro, laddove il *tribunal* non simbolizza soltanto il potere del principe in prestigio e autorità: esso è il trono del giudice supremo che amministra la giustizia criminale e le esecuzioni capitali. Come fragili pedine di terracotta quegli infelici terrorizzati e abbrutiti sono fatti a pezzi (*secti*; Petr. *sat.* 45, 13 *plodo. Computa*), mentre *de magna turba* si

[23] L'offerta è identica a quella di Manimea, candidato all'edilità: un *epulum* e due denari d'argento; ma Trimalchione, che verserà i 5/6 dell'eredità al fisco neroniano, aspira ugualmente all'apoteosi (Petr. *sat.* 57, 2; 58, 10-11; 71).

sollevano assordanti clamori e feroci istigazioni.

B. I Pompei *Grosphi* e i giochi circensi a Pompei.

1. — La ricchezza e la fortuna imprenditoriale e sociale di Trimalchione sono favorite dai buoni rapporti intercorrenti con i duoviri, i pretori, i censori e gli edili sia tra Roma e la *colonia* di residenza sia presso le città ed i porti centroitalici e tirreno-ionici, nei cui territori egli possiede beni immobili o esercita la mercatura e vari negozi annonari. Tra questi è Pompei, per non dire di Pozzuoli, Napoli, Baia, Terracina, Capua, Cuma, a metà tra l'Oriente (Kyme eolica, Chio, gli scali frigio-troadici) e le città costiere sicule e nordafricane, volta a volta identificate tra le sedi residenziali e i centri operativi del nostro mercante ed usuraio. In questo luogo preme richiamare l'attenzione su un aspetto di quelle relazioni, che sembra avere un presumibile riferimento a Pompei. Esso attiene all'identità del patrono, al quale Trimalchione deve la carriera. Nel 59 d.C. uno spettacolo circense edito il 10 luglio si conclude con una sanguinosa rissa tra opposte tifoserie. Pompeiani e nucerini si battono a lungo per le vie e fuori le mura[24]. Senza contare il disastro di Fidene (27 d.C.), di Pompei (55 d.C.) o di Pozzuoli (58 d.C.), il pretesto per l'esplosione di violenze urbane e per l'accensione di fenomeni di *mob* è spesso dato dal circo e dal fermentare di interessi — certamente anche politici, sociali, occasionali — legati ad ogni forma di gioco. Nella «Cena di Trimalchione» i giochi circensi godono dell'apprezzamento entusiasta di molti commensali. L'esibizione del carnaio nell'anfiteatro, se vuole rimarcare un discutibile *status-symbol*, segna altresì la discriminante, perseguita forzando le leggi e le leggi morali, tra spettacoli veri e finzione scenica. In un'epoca in cui un principe può essere bollato come un *quasi homo* (Sen. *apocol.* 5, 4) e, per converso, gli schiavi *homines sunt* (Petr. *sat.* 71, 1), quotidiani esperimenti di morte a tariffa politica si alternano con le dozzinali esibizioni sesterziarie di seconda o infima scelta edite dagli arrivisti di ogni estrazione. Nella casa di Trimalchione non si fa mistero delle simpatie in favore dei verdi[25], cioè della linea ideologica riconducibile a Caligola e a

---

[24] Tac. *ann.* 14, 17, 1-2 *atrox caeses orta inter colonos Nucerinos Pompeianosque gladiatorio spectaculo.* Il provvedimento è esemplare: *prohibiti publice in decem annos eiusmodi coetu Pompeiani collegiaque, quae contra leges instituerant, dissoluta.*

[25] Petr. *sat.* 70, 10 *etsi prasinianus* (cfr.: 71, 2). Trimalchione nel testamento include l'ostiario Carione e la contubernale Menofila: ad entrambi concede un condo-

Nerone. Oltre le coppe di Petraites, segni tangibili della sua intima passione sono visibili sulle pareti porticate dell'atrio, laddove gli affreschi contano scene tratte dall'epopea omerica (*Iliada et Odyssian*) e da un *Laenatis gladiatorium munus* (29, 9). Sebbene dichiari di non gradire le competizioni elettorali, egli vanta la nomina al sevirato augustale (71, 12), *in absentia*. Sostiene quasi certamente Pansa e Scauro, candidati pompeiani alla pretura e al duovirato[26]. È altrettanto possibile che caldeggi la carriera dell'innominato patrono[27], del quale vale la pena tentare una ipotesi di identificazione, grazie al supporto di un papiro viennese (27 d.C.) e di alcune tavolette cerate (56-61 d.C.). Il *P. Vind.* 5, 135 (ZPE 1979, 109 sgg.) restituisce un documento firmato da un Gaio Pompeo e da un Lucio Cecilio Secondo. Sebbene non compreso tra le *apochae* del banchiere (*argentarius*) pompeiano, L. Cecilio Giocondo[28], liberto di L. Cecilio Secondo, si tratta della copia autografa di un negozio proveniente dall'archivio privato di uno dei due. Il documento risale al tempo di Tiberio, l'anno consolare di un allusivo Frugi (Suet. *Cal.* 35 e 37,1; C.D. 60,5): entrambi avrebbero prestato servizio militare e quindi avrebbero fatto ritorno, una volta congedati, presso i distretti d'origine gratificati con la licenza di intraprendere le carriere municipali e qualche attività. Prestito, negozio e commercio sono in testa alle preferenze di quanti possano sfruttare esperienza, capitale ed autorità derivanti dagli *stipendia*. Assumono presumibilmente schiavi che ne curino gli interessi decentrati. Ed è altrettanto possibile che L. Cecilio Giocondo e G. Pompeo Trimalchione entrino nella famiglia domestica dei patroni durante il principato di Tiberio o poco oltre. Giocondo eredita in seguito la *ratio argentaria* di Secon-

---

minio (*insula*) in legato, quale rendita vitalizia, e la *vicesima* (= 5% del valore venale) per il riscatto dalla schiavitù. Caligola, *addictus et deditus* (Suet. *Cal.* 55, 7), e Nerone (*Nero* 22, 1 e 4-6), suo emulo, parteggiano per i verdi.

[26] Petr. *sat.* 47, 12; 77, 5 (*infra*, 5).

[27] Petr. *sat.* 52, 2 *capidem, quam reliquit patrono Rummius, ubi Daedalus Niobam.* Lo strafalcione dell'homerista Trimalchione — ripreso da Seneca (*apocol.* 5, 4 e *passim*) a proposito di Claudio — fa pensare ad una tragedia dal titolo «Niobe» commissionata da Nerone al senatore Cluvio Rufo (Suet. *Nero* 21, 2 *per Cluvium Rufum consularem pronuntiavit*), fonte perduta di Tacito. Infine: Petr. *sat.* 76, 8 *fundos omnes, qui patroni mei*, dà per scontato che il patrono si chiami Gaio Pompeo (sugli *horti Pompeiani*, vd.: 53, 4-6). Tracce di suppellettili firmate, in: 31, 10 *duae lances, in quarum marginibus nomen Trimalchionis inscriptum.*

[28] J. Andreau, *Les affaires de monsieur Iucundus*, Parigi-Roma (MEFRA) 1974. In specie: *Tab. Pomp.* 143, l. 16 *Cn Pomp Gropi Gav*; l. 20 *duobus Grosphis*; l. 19 *duobus Grospis* (10 luglio 59 d.C.).

do e Trimalchione parimente la *ratio feneraria* di Pompeo — mentre la *r. argentaria*, consistente nelle suppellettili pregiate, passa alla cura della moglie Fortunata. Un ramo della gente Pompea interessa in questa sede. Si tratta dei Gnei o Gai Pompei *Grosphi* di Pompei conosciuti attraverso le tavolette cerate dell'archivio di Giocondo note come *apochae Iucundianae* o *tabulae Pompeianae* (141-147 J. Andreau) duoviri tra 58 e 59 d.C.. L'agnome presenta le varianti grafiche: *Grosphus*, *Grospus*, *Gropus*. Cicerone ricorda un Basilide *Grosphus* di Centuripe, che alcuni manoscritti trascrivono *Grospus*[29]. Un altro Pompeo *Grosphus* è noto ad Orazio come procuratore di M. Vipsanio Agrippa sempre in Sicilia tra 28 e 20 a.C.[30]. Senza forzare ulteriormente i termini della questione, possiamo ipotizzare una certa parentela paleografica, fonetica, onomastica, semantica tra i *Grosphi* siciliani e gli omonimi pompeiani, accomunati dalla vocazione verso l'allevamento (suino). Questi ultimi per certo rivestono il duovirato e sono in carica il 10 luglio del 59 d.C.. In qualche maniera il nostro Trimalchione orbita intorno a Pompei e ai Pompei, come pare potere evincere attraverso gli sparuti accenni dislocati in vari luoghi della *Cena*. E sicuramente l'intento precipuo di Petronio, nello spargere tracce tanto evidenti, è quello di consentire all'uditorio e al lettore una pronta individuazione — scontata per i contemporanei — della casa del liberto e dei suoi protettori.

Una serie di tavolette cerate, datate fra 19 febbraio del 58 d.C. e 8 maggio del 60 e interessanti un contratto di locazione quinquennale di una tintoria (*fullonica*), registra tra i firmatari — testimoni e contraenti — i nomi dei due *Grosphi* (*Tab. Pomp.* 141-144). I fasti pompeiani[31] forniscono la lista dei duoviri in carica in quegli anni. Sesto Pompeo Proculo e G. Cornelio Macro (57-58 d.C.); L. Albucio Giusto e L. Veranio Hypsaeus (58-59 d.C.). I due Pompei *Grosphi* (58-60 d.C.) non finiscono il mandato perché destituiti nel 59 in seguito agli scontri su ricordati tra pompeiani e nucerini. La sanguinosa caccia all'uomo compromette l'ordine pubblico e costa la carriera ai duoviri e la sospensione degli spettacoli circensi per dieci anni. I duoviri sono surrogati da N. Sandelio Messio Balbo e da P. Vedio Sirico controllati da un commissario straordina-

---

[29] G. Salmeri, ASNP 14, 1984, 22. Cfr.: Cic. 2 *Verr.* 3, 56.

[30] *RE*, 21/2 (1952), 2273-2284 R. Hanslik. Orazio (*carm.* 2, 16, 33 sgg.) conosce un Pompeo *Grosphus*, allevatore in Sicilia (*greges centum Siculae circum/mugiunt vaccae*; *epist.* 1, 12, 20).

[31] Andreau 1974, 54 sgg..

rio, nella persona del prefetto, Sesto Pompeo Proculo[32].

3. — Alla luce di quanto detto, la metafora del *lusus de tabula* va posta in relazione e integrata con un secondo passo (Petr. *sat.* 76, 1-9), nel quale sono le tappe iperboliche della carriera imprenditoriale del ricco liberto. Il brano recita: «Del resto, coerentemente col disegno divino, sono creato *dominus in domo*. Conquisto ogni pensiero del padre adottivo (*ipsimi*). Questi mi nomina erede testamentario, dividendo in percentuale il patrimonio con il Cesare (Caligola: *coheredem me Caesari*). Ne ricevo (*accepi*) un ammontare pari al censo di un senatore romano (*patrimonium laticlavium* = 1.000.000 di sesterzi pari a kg. 812,50 d'argento). Ma a nessuno basta niente. Desidero tosto intraprendere attività redditizie (*negotiari*). Costruisco (*aedificavi*) cinque navi da carico (*oneravi*). Spedisco vino annonario a Roma. Sebbene il commercio vinario in valuta renda (*contra aurum*), la felice opportunità non procura adeguati guadagni. Tutte e cinque subiscono un rovinoso naufragio. *Factum, non fabula!* In un sol giorno Nettuno si beve 30.000.000 di sesterzi (q. 21,125). Eppure, non crediate che mi sia liquefatto (*defecisse*). Per Ercole, questa iattura dura appena il cambio di sapore da una portata all'altra. Riarmo una seconda flottiglia (*maiores et meliores et feliciores*), perché nessuno abbia a dire che non ho fegato. Del resto, una *magna navis* e più resistente ai marosi. Ricarico di vino, lardo, legumi, unguenti (*seplasium*), schiavi (*mancipia*). Stavolta debbo il riscatto a mia moglie, Fortunata: ha reso davvero un'opera meritoria (*rem piam*). Vende l'oro, i vestiti e gli effetti personali. Cento aurei — gr. 770 augustei o 730 neroniani o 2.500 denari = 10.000 sesterzi = kg. 8,125 — il ricavato, che mi consegna *in manu*. Quel capitale diventa il *fermentum* del mio originario peculio (*peculii* = *patrimonium laticlavium*). Immediatamente accade ciò che gli dèi desiderano.

---

[32] *Tab. Pomp.* 144. In carica l'anno precedente (*ivi* 141; 144-146). Imparentati coi *Grosphi*, sono tra gli altri: Pompeo Proculo, prefetto ed ex duumviro; G. Pompeo Axiochus, in carica nel 57 (*Tab. Pomp.* 40); Sesto Pompeo Axiochus (*Not. d. Sc.* 1876, 59), proprietario di una casa locata a Q. Pompeo Patrophilus (*Tab. Pomp.* 47). *CIL* 10, *Fasti*, p. 92 lascia impregiudicato il prenome dei *Grosphi*: G. o Gneo. Sta il dato che i Pompei, variamente ramificati, risultano interessati vivamente al duovirato pompeiano gli anni tra 56 e 61 d.C., coincidenti col primo periodo neroniano precedente il debutto scenico a Napoli (62 d.C.). Il campo semantico di *Grosphus* si estende oltre l'ambito paleografico, invadendo aree che sollecitano una ulteriore indagine nella direzione di una possibile identificazione della *rana* Trimalchione (e della *rana* Fortunata) con il *Grosphus-rospus* che ne accomuna lo stemma. Ringrazio l'amico S. Riolo per i preziosi suggerimenti nel ripromettermi di tornare sull'argomento in altra sede.

In una sola spedizione (*uno cursu*) incasso 10.000.000 tondi (oltre kg. 8,000; *corrotundavi*). Riscatto (*redemi*) i fondi ipotecati (*fundos*) appartenuti al patrono (*qui patroni*). Edifico una residenza in città (*domum*). Acquisto in società con altri pubblicani un appalto per la fornitura di giumente e vitelli forensi e fiscali (*venalicia coemo iumenta*). Tutto ciò che tocco (*quicquid tangebam*) lievita (*crescebat*) come un favo d'oro (*favus*) nelle mani del re Mida. Ma, allorché accumulo in ricchezza più dell'intera assemblea dei padri residenti in questa colonia (*plus habere quam tota patria*), decido di ritirarmi dal commercio transmarino e dai rischi del compra-vendere (*de negotiatione*). Lascio la partita a metà (*manum de tabula*). Riprendo sedia e tavolino (*sustuli me*). Mi ritiro dal negozio. Quindi intraprendo il prestito ad usura e assisto le attività imprenditoriali e commerciali dei liberti». *Libertos fenerare* esplicita bene l'attuale professione di Trimalchione, nel contempo sottendendone il trasferimento del rischio sugli stessi liberti, che egli concede in prestito in quanto *obligati*, vincolati dal debito fino alla scadenza prevista per il riscatto. Ecco allora che la immaginaria scacchiera lusoria comincia ad animarsi intorno alle sue principali attività. L'esercito, il funzionariato domestico, le pedine del microcosmo sono qualificati secondo specifici *servilia officia*, in unità di: artigiani esperti nel lavoro del bronzo, dell'argento e di metalli grezzi (*aerarii*, *argentarii* «di Corinto»), vetrai (*vitrarii*), agenti (*actores*), operatori a vario titolo presso i mercati finanziari (*nummularii*, *fenerarii* nonché *mensarii* e *subactores*) — della *colonia* campana o della capitale con sede presso il Vico degli *argentarii*, l'Arco Vecchio o la Basilica degli *argentarii*, a Pompei? —, banditori (*praecones*) e addetti alle aste (*auctionarii*, *hastarii*), redattori di contratti e contabili (*rationarii*, *actuarii*, *tabularii*, *tabellarii*, *apocharii*, *scribae*, *nomenclatores*, ecc.), amministratori di fiducia con parziale licenza o titolari di attività speculative autonome (*ostiarii*, *atrienses*, *procuratores*, *dispensatores*) e molti altri incaricati di curare i trasporti (*vehicularii*) su bestie e su carri nonché le forniture destinate al consumo e ai mercati (*dispensae*, *rationes* fiscali, *res familiares* e *venales*). Senza dubbio il nostro mercante e usuraio conosce i rapporti forensi tra *pondera* e *mensurae*, i relativi meccanismi valutari e fiscali, la dinamica tra prezzi politici (fissi) e prezzi di mercato (liberi). «Sollevare le mani dal tavolo» segna il trasferimento immediato, in presenza di un rischio o di una congiuntura, dal foro in casa, *de negotiatione* all'*otium* più o meno aristocratico, coerentemente col principio «Bene compro e bene vendo» (Petr. *sat.* 75, 9). Ma «livàri manu» in siciliano significa anche: smettere, chiudere la giornata lavorativa (al tramonto).

4. — L'anonima *Laus Pisonis* (= *Panegyricus in Pisonem*) può contribuire a leggere meglio sulla scacchiera di Trimalchione. Il giovane destinatario, rampollo della famiglia senatoria dei Calpurni Pisoni identificabile forse con L. Calpurnio Frugi Liciniano († 69 d.C.), è presentato come un promettente avvocato ed abile giocatore. Le specialità riconosciutegli si appuntano sul gioco «a pallamano» e sul *lusus de tabula*. Entrambi i giochi sono descritti in termini assai prossimi a quelli riportati nella *Cena*. Rapidità (vv. 185-189 *mobilitas*) e maestria (v. 191 *movere per artem*) sono qualità proprie di uno stratega: «[...] La pedina (*calculus*) è spostata (*variatur*) sulla scacchiera *aperta*, in modo ingegnoso. Come in una guerra simulata (*bella*) le mosse sono eseguite (*peragantur*) con soldatini di vetro (*vitreo* [...] *milite*). Appena il fante bianco (*niveus*) muove all'assalto, il *niger* cattura (*alliget*). Quale nemico non volge in fuga (*quis non terga dedit*)? Quale *calculus* al tuo comando (*te duce*) indietreggia? Quale soldatino *periturus* non elimina almeno un *hostis?* Il tuo esercito (*acies*) *dimicat* in mille modi. Mentre uno arretra onde sfuggire alla cattura, arpiona (*rapit*) il nemico incalzante (*petentem*). Si arrocca (*venit*) su un lontano rifugio (*recessu*) per segnalare l'agguato vincente *qui stetit in speculis* (= *speculator*). Scommette la testa nella rissa (*se committere rixae*) onde sorprendere (*decipit*) il nemico intento a muovere verso la vittima da depredare. Un altro assale (*subit*) soldati in sosta armati alla spartana (*moras*; cfr.: *sine mora* in Suet., cit.) e schierati su due fronti (*ancipites*: che possono muovere in direzione opposte). Sebbene immobilizzato (*ligato*), neutralizza a sua volta i nemici (*obligat*). Di poi è spostato (*movetur*) verso pedine più importanti (*ad maiora*: attacca lo stato maggiore). Appena l'esercito in rotta come una mandria sciolta (*mandra*; Mart. 7, 72, 8) batte in ritirata (*prorumpat*) e i soldatini nemici sono fatti a pezzi (*ecfracta* [...] *agmina*), la pedina vincente saccheggia (*populetur*) il forte (*clausaque* [...] *moenia*) e demolisce ogni linea di difesa (*deiecto* [...] *vallo*). Nel frattempo si accendono acerrimi combattimenti tra soldatini rotti (*sectis*). Tu stesso, Pisone, ne catturi riducendoli in ceppi senza mobilitare l'intero schieramento (*plena* [...] *phalange*), fecendo ricorso anzi a poche pedine (*tantum pauco* [...] *milite*). Alla tua vittoria cantano i prigionieri (*captiva* [...] *manus*) e le turbolente tifoserie dell'uno e dell'altro schieramento (*utraque turba*)» (Anon. *l. Pis.* 192-208). La *mobilitas* dunque (v. 185) attiene alle virtù militari nei termini riconosciuti a Cesare da Svetonio (*Caes.* 60). A cosa alluderebbe quella mobilità, e quella mobilitazione? Se il mercante ed usuraio fonda il proprio regno domestico «su molti piedi» (Petr. *sat.* 39,

8), il giovane Pisone padroneggia le arti del gioco «in mille modi» (Anon. *l. Pis.* 197) in virtù di una grande varietà (*variatur*) e capacità di spostamento delle pedine — soldati o *pedites* — (181 *mobilitate pedum*). Le mosse sulla scacchiera dunque, affidate alla sorte e alla fortuna che ne determinano le combinazioni vincenti o perdenti, richiedono qualità atte a garantire il successo e ad evitare le trappole tese dai bari. Nella vita di tutti i giorni la metafora della tavola lusoria è ricorrente. Scrive Plinio il Giovane (*epist.* 2, 20): «Paga un asse e ne avrai una favola d'oro» (C. Salles, Latomus 40, 1981/1, 3-20). Verania, moglie di Pisone Frugi Liciniano, figlio adottivo di Galba assassinato nel 69 d.C. sei giorni dopo l'acclamazione (Suet. *Galba* 17 sgg.; Tac. *hist.* 1, 43-44; C.D. 63, 5-10), subisce l'inquisizione di un cacciatore di testamenti di nome Regolo. «Costui penetra in casa di Verania, sebbene gravemente malata. Siede accanto al letto. Interroga sul giorno e l'ora in cui è nata onde trarne indizi astrologico-matematici. Ad ogni risposta l'indovino *componit* l'espressione del volto, tende gli occhi bene aperti (Petr., *supra*), farfuglia, *agitat digitos, computat*. Tace. Sentenzia: "Sebbene il tuo oroscopo cada in un periodo di climaterio, potresti venirne fuori (*evades*)". Aggiunge tosto che intende consultare un aruspice (*haruspex*) esperto indovino in disciplina etrusca, collaudato personalmente altre volte. Senza ulteriori indugi (*nec mora*) alleste un sacrificio. Afferma che le interiora della vittima (*extra*) sono in perfetta sintonia *cum siderum significatione*. Verania credula, ritenendosi in pericolo di vita, chiede i codicilli testamentari e firma un legato in favore di Regolo». *Medici*, notai, astrologi di consimile aspetto assistono i suicidi eccellenti commissionati da Nerone tra 62 e 66 d.C. (Tac. *ann.* 15, 48 sgg.; 16, 16-19). La divinazione e l'astrologia occorrenti all'indovino e all'aruspice, aldilà della ritualiatà ricca di formule magiche e della religiosità sui misteri della morte, servono a corredare le nozioni tecniche di matematica necessarie per il computo. Regolo, in altri termini, gioca la sua partita su una tavola immaginaria, le cui pedine sono mosse in ordine ad un progetto ambiguo: l'artificiosa simmetria tra lettere e numeri, segni e pedine che compongono l'oroscopo si traducono in una truffa. L'inganno e la frode costituiranno temi privilegiati dell'apologetica cristiana impegnata, a partire dal II e con risultati decisivi dopo Costantino (305-337 d.C.), contro maghi e indovini, caldei e astrologi di ogni provenienza. Il falso *mathematicus* Regolo accumula 60.000.000 di sesterzi, forse il doppio (Plin. *epist.* 2, 20, 13 *exta duplicia*) grazie a simili estorsioni di eredità sottratte a molti minorenni (*ivi* 7 sgg.) Non diversamente l'astrologo Serapa si occupa del futuro di Trimalchione (Petr. *sat.* 76, 10-11).

5. — L'anno 64 d.C. i capi della congiura antineroniana si danno convegno presso la villa suburbana di Gaio Calpurnio Pisone a Baia. È probabile che lo stesso Nerone vi sia ospite di tanto in tanto. In una partita virtuale, giocata da collusori bianchi e neri, è davvero impossibile sospettare che un *calculus niger* non possa rappresentare, almeno una volta a Baia, Tito Petronio *Niger*, autore del *Satyricon*? È possibile definire meglio il ruolo di un portinaio verde (Petr. *sat.* 28, 8 *ostiarius prasinatus*), in piedi davanti all'ingresso (*in aditu... stabat*), colto mentre snocciola piselli su un vassoio d'argento (*in lance argentea pisum purgabat*)? Questi, con lo stesso linguaggio delle dita aduse a computare *rationes* (29, 1; 37, 8; 77, 4) o a «sgranare baccelli», allude forse ai «piselloni», cioè ai *Pisones*, di cui è in atto una «purga»? La *laus Pisonis* (vv. 15-17) ne incoraggia l'etimologia, sebbene preferisca la lezione *pinseret* (da *pinso* o *piso*, pigio, macino), più aderente ad una discendenza da mugnai o vinearì piuttosto che da produttori di legumi. Nel 64 Nerone progetta il trasferimento della capitale dentro il palazzo (*domus aurea*). Il modello utopico è Troia. I testi sono forniti da Omero e Virgilio nonché dai classici della tragedia greca. Ma il pensiero storico tragico del principe non è condiviso da Pisone, Seneca, Petronio. Il 17 giugno Nerone dà l'ordine di appiccare il fuoco alla città, mentre si appresta a salpare da Anzio. L'immane rogo e la devastazione seguiti dalla carestia e dalla peste mietono oltre 30.000 vittime. Sciacallaggio, abbrutimento, rappresaglie arbitrarie, ritorsioni, violenze rendono quelle macerie fumanti un inferno spettrale. Neppure il nostro usuraio resta immune dalla lontana catastrofe. Un messo giunto da Roma (*actuarius*) qualche tempo dopo, probabilmente il giorno conclusivo del triduo saturnale (19 dicembre) in cui cade la cena, notifica a Trimalchione una serie di decisioni del senato (Petr. *sat.* 53, 2 sgg. *Urbis acta*) datate 26 luglio. Una nota reca l'incendio degli *horti Pompeiani*[33], esploso dentro la stessa abitazione del *vilicus* Nasta (53, 5-8). Trimalchione finge di non capire e chiede: *«Quando mihi Pompeiani horti empti sunt»*? Ma nella domanda è la risposta: egli non si riferisce alle terre lasciategli in eredità dal patrono romano, un (Gaio) Pompeo, né a quelle avute dal patrono pompeiano (Gaio o Gneo) Pompeo Rospo, bensì agli orti acquistati di recente a Pompei (*anno priore*) e non ancora registrati tra le *rationes* per il rituale computo. Il crollo del mercato della terra in provincia e, in aggiunta, l'alto tasso di inflazione che colpisce la va-

[33] B. Baldwin, Maia 28, 1976/1, 35 sg..

luta pregiata — oro e argento — in seguito alle riforme monetarie adottate da Nerone onde far fronte all'emergenza, inducono gli agenti di Trimalchione a riporre *in arcam* ben 10.000.000 di sesterzi in quanto non è stato possibile spenderli (*collocari*). Tra tante allusioni e tante mappe è probabile che le immaginarie distanze tra Pompei e Roma siano coperte da collusori ancipiti intenti a giocare ognuno la propria partita. Il *Pompeianus* e *Maecenatianus* Trimalchione allora — la cui biografia esemplare è narrata da Tito Petronio Nigro, che ne conosce gli itinerari reali, mentre da Cuma guarda verso Roma o verso Baia aspettando i *medici* di Nerone — muove e fissa molte pedine (*multis pebibus sto*) da Roma a Pompei, i cui capolinea sono negli *horti Pompeiani* e negli *horti Maecenatiani*. Presso questi ultimi, arroccato sulla torre, Nerone canta la «Caduta di Troia»[34] e la sua vittoria sul tragedo Pisone (Tac. *ann.* 15,65) e sui suoi soldatini neri: in una scommessa estrema pedine, cavalieri, *speculatores*, *duces*, *turres* si trasferiscono dalla tavola lusoria sulla scena discontinua della storia e della memoria che in un luogo si stemperano e si spengono e in un altro si riaccendono tra contesti sfumanti dall'immaginario militare — punteggiato da schemi, torri (vd.: *fritillus* - *pyrgum* - πυργος) castelli, *etc.* — alla cruda realtà del vivere quotidiano.

---

[34] Tac. *ann.* 15, 39, 3 *Troianum excidium*; Suet. *Nero* 38, 6 *Halosin Ilii*. Sul *lusus Troiae*: F. Stanley, Aug. Age 8, 1988, 54 sgg.. Infine: C.D. 62, 18, 1 sulla «Presa di Ilio» (*Halosin... Iliou*). Cfr., infine: Petr. *sat.* 89 *tabula, quae Troiae halosin ostendit* (e didascalia in 73 versi). Un termine militare del gergo lusorio, quale ad es., *vagus* (Isid. H., cit.) o *anceps*, può evocare o prefigurare un contesto, in ordine al quale *vagi* o *vagantes* appunto — sottinteso: *calculi* = pedine/*milites* o *pedes*/*pedites* — sono da identificare sia con legionari romantiche con nemici in rotta sconfitti in guerra o con barbari invasori dediti a scorrerie e saccheggi. G. Puglisi, *La politica della frontiera. Mondo germanico e mondo romano*, in: AA.VV., *Storia della società italiana*, 3/1, Milano 1966, 495 sgg., 512 sgg..

TAV. I

TABULA LUSORIA

A	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	Schema base = 6 parole
B	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	di 6 lettere in 2 coppie
C	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	di 3 righe.

In legno o marmo, fissa, trasportabile, pieghevole, orlata o meno.

Esempio: Ferrua, 185.

A	T	A	B	U	L	A	C	I	R	C	U	S
B	B	I	C	T	U	S	R	E	C	E	D	E
C	L	U	D	E	R	E	N	E	S	C	I	S

Lettere corrispondenti alla numerazione greca.

A	300	1	2	400	30	1/734	20	10	100	20	400	200/750	
B	2	10	20	300	400	200/932	100	5	20	5	4	5/139	
C	30	400	4	5	300	5/744	50	5	200	20	10	200/485	Totale = 3.784

Due o più giocatori, secondo un ordine sorteggiato (*sortiri*) lanciano i 3 dadi in dotazione a turno sulla tavola. La posta è determinata dalle lettere e da ciascun dado, che moltiplica tante volte quante stabilisce la *fortuna* ovvero la faccia «aleatoria». Sulla stessa *tabula* è possibile giocare a scacchi; ma al posto dei dadi sono utilizzati *calculi* (pedine), simbolizzanti ad esempio militari per ruoli e gradi. Presumibilmente, ogni giocatore ha una dotazione di tre *calculi*, che muove sulla scacchiera secondo itinerari immaginari, disegnati in orizzontale, verticale, dall'alto in basso e viceversa, da sinistra a destra e viceversa, in senso trasversale. Le tre pedine si chiamano: *ordinarius*, *vagus*, *incitus* (Isidoro di Siviglia), secondo che possano muovere nelle direzioni consentite. Vince chi per primo cattura le pedine avversarie, incassando la posta corrispettiva alla lettera sottostante in denaro, pegni o impegni. Il totale (3.784) è moltiplicabile in base alla somma delle facce dei dadi e alle poste (puntate) variabili; donde, l'apertura del gioco alle scommesse e all'azzardo.

GRAZIA PULVIRENTI

"GLI EPIGONI CHE ABITANO NELLA VECCHIA CASA DEL LINGUAGGIO". TENDENZE NELLA POESIA AUSTRIACA DELLA "ZWISCHENKRIEGSZEIT"

"... auch die Sterne stürzen ein und sind nicht Ziel."
("... anche le stelle precipitano e non sono méta.")

Hildegard Jone

Con una parola composta, "Zwischenkriegszeit", si riassumono, per convenzione, momenti storici e letterari assai diversi, ma legati tra loro da quel fenomeno di confusione ideologica, di disorientamento politico, etico ed artistico che si registra in Austria negli anni fra le due guerre mondiali: i funerali della secolare monarchia absburgica, i natali di una repubblica congenitamente deforme, l'incubazione di quel male che avrebbe portato agli orrori della seconda guerra mondiale. In ambito letterario, oltre alla fioritura del romanzo moderno, d'ispirazione storica o psicologica che si voglia, si susseguono, nel rapido volgere dei venti anni in questione, un'attardata eco dell' "urlo" espressionista con il suo altrettanto superato scherzo dada, il viaggio nell'alogico surrealista, la ricerca classicheggiante di un ritorno alle solide e consacrate forme della tradizione, lo sforzo verso una oggettività realistica da cui sarebbe nata quella letteratura della provincia, quello "strapaese" alpino, poi degenerato nella "Blut-und Bodenliteratur" ("letteratura del sangue e del suolo").

È sorprendente constatare le contraddizioni del genere poetico in questi anni che vedono la nascita di opere in prosa di straordinaria qualità (dai romanzi in bilico fra saga familiare e nuova oggettività di Joseph Roth a quegli affreschi psicologici che sono i lavori della maturità di Arthur Schnitzler, all'*Uomo senza qualità*, per non tacere delle opere di Elias Canetti e Hermann Broch), la stesura e l'allestimento delle più riuscite 'commedie' di Hugo von Hofmannsthal (*L'uomo difficile*, 1921; *L'incorruttibile*, 1923) e di due dei suoi più elevati lavori in musica (*La donna senz'ombra*, 1919; *Arabella*, 1929), le ultime provocazioni di Karl Kraus, solo per fare alcuni

significativi esempi. Nella produzione lirica, invece, si riscontra, accanto alla sua straripante quantità, l'assoluta mediocrità qualitativa, ovvero, al di là di apprezzabili singoli risultati, l'assenza di una autentica voce poetica. E tuttavia questa lirica, con la sua confusione stilistica ed ideologica, si rivela oggetto d'analisi di grande interesse: non tanto — o non solo — poiché si ha l'occasione d'imbattersi, anche se non di frequente, in piccole opere di tutto riguardo, decisamente cadute in oblio, ma giacché le contraddizioni celate fra i versi di quegli anni diventano una chiave di lettura per tentare di ricostruire la coscienza del tempo, per cercare di comprendere le ragioni di una mancata 'resistenza' letteraria al nazionalsocialismo, almeno prima del suo avvento. Anzi, sono proprio i caratteri di questa poesia, il suo ritorno alla classicità delle forme e dei contenuti, l'atemporale rifugio in un "antimondo" di ritmi e armoniose cadenze, lontano dal baccano dissonante della modernità, a farci comprendere come quel rifiuto della storia, dell'attualità e del confronto con il proprio presente, già negli anni immediatamente seguenti la fine della guerra, siano stati dei fattori non poco responsabili di quell'impotenza politica ed ideologica, di quella cecità, diffusasi come male endemico, e abbiano quindi contribuito in maniera indiretta alla rapidissima e trionfante ascesa del nazionalsocialismo. Sintomo di quella "Konzeptlosigkeit" ("assenza di concetti"), in cui Aspetsberger individua la ragione della mancata resistenza all'avanzata del nazismo[1], la lirica degli anni venti e dei primi anni trenta sviluppa temi, quali il ritorno alla natura o la fuga nel mito classico, che sono l'espressione di un disagio nei confronti della storia e della politica, così come lo sono le forme scelte, che, nella loro solida struttura compositiva, contrappongono durata e stabilità alle forze centrifughe dei tempi. Nell'aspetto esteriore di tali forme e *topoi* l'ideologia di regime troverà dei contenitori ideali alle proprie esigenze e la timida e gracile parola, nata, nel pericoloso culto dell'interiorità, come impotente protesta nei confronti della storia e del potere, viene così stravolta in una reboante cifra, carica dei peggiori miti e messaggi della propaganda.

L'argomento verrà qui trattato nelle sue linee essenziali, onde tracciare i contorni di un ampio e assai articolato processo artistico e storico. Quan-

---

[1] Cfr. l'ampio ed articolato studio di Friedbert Aspetsberger sulla controversa letteratura degli anni trenta e sul clima politico di quegli anni, alla luce delle cui analisi appare chiaro come già negli anni precedenti al 1938 in Austria si facesse ampiamente ricorso a forme amministrativo-politiche assai simili a quelle già messe in atto in Germania: *Literarisches Leben und Austrofaschismus. Der Staatspreis*, Königstein/Taunus, Hain, 1980.

to viene riunificato nella categoria della "Zwischenkriegszeit" (termine che ci consente anche di distinguere la realtà letteraria austriaca da quella tedesca, per la quale si usa la formula di "Weimarer Republik") è in realtà un complesso fenomeno prodotto, in termini storici, da radicali svolte, delle quali non sempre si avvertiva la portata sociale e morale, che avrebbero segnato le tappe di quel viaggio senza ritorno negli anni della dittatura.

La monarchia imperial-regia "dalle molte etnie", la cui fine, a lungo preconizzata — si pensi solo al disincantato pronostico di Musil — coincide con la nascita di nuove entità statali[2], lascia sulle sue macerie il vessillo liso di una identità deflagrata, incerta adesso fra una sua specifica natura 'austriaca' ed una a carattere tedesco[3]. Un vuoto ideologico, dunque, di ingenti proporzioni, che, insieme alla estrema gravità della crisi economica con un'inflazione ed una disoccupazione in rapida crescita[4], trasforma questo cuore ferito dell'Europa nel palcoscenico di quello spettacolo cui plaudirà il 99,73% della popolazione austriaca, la percentuale questa favorevole a Hitler, secondo un referendum tenuto immediatamente dopo l'occupazione, il 10 aprile 1938[5].

---

[2] Il processo di rivendicazione di autonomia nei paesi alla periferia orientale dell'impero fu quanto mai rapido e si consumò nell'arco di pochi giorni a cavallo fra l'ottobre ed il novembre 1918: già nel mese di ottobre a Zagabria si riunisce un consiglio nazionale costituito da croati, serbi e sloveni, che vedrà, il primo dicembre, la nascita di un regno autonomo (Kraljevina Srba, Hrvata i Slovenaca) composto dalle tre etnie, mentre a Praga viene proclamata la Repubblica cecoslovacca (28 ottobre), a Varsavia lo Stato indipendente di Polonia (11 novembre) e a Budapest, il 6 novembre, la repubblica ungherese, prima dell'11 novembre, quando l'ultimo imperatore, Carlo, lascia definitivamente Vienna.

[3] Il cosiddetto "Anschluß", sancito il 13 marzo 1938, era stato auspicato — anche se forse sotto altre forme — già a partire dal 1918, quando, nel disastro economico conseguente alla riduzione dei territori, alle distruzioni belliche, alla crisi monetaria ed occupazionale, le diverse parti politiche che si profilarono alla direzione della neonata repubblica (cristiano-sociale, socialdemocratica, tedesco-nazionale), nessuna esclusa, videro nell'annessione alla Germania l'unica possibilità di sopravvivenza per il loro paese, giudicato incapace di una ripresa gestita in maniera autonoma.

[4] Solo fra il 1922 ed il 1923 il numero dei disoccupati raddoppia (da 103.000 a 212.000) e nel 1933 supera il mezzo milione, mentre nel 1922 la forza d'acquisto della corona precipita di 14.000 punti. Per i dati storici cfr.: Erika Weinzierl/Kurt Skalnik, *Österreich 1918-1938. Geschichte der Ersten Republik*, Graz, Styria, 1983; *Deutschland und Österreich. Ein bilaterales Geschichtsbuch,* a cura di Robert A. Kann e Friedrich E. Prinz, Wien-München, Jugend und Volk, 1980.

[5] Complesse e molto diverse da quelle della Repubblica di Weimar, secondo il cui modello si tende erroneamente a leggere la storia austriaca, sono le vicende che si succedono nell'arco di tempo segnato dai due eventi-cardine del 1918 e del 1938. Qui, per

La realtà artistica non è meno complessa e variegata di quella politico-sociale e tutt'oggi necessita di un riesame critico, essendo stata prima oggetto di un inconscio processo di 'rimozione' per via di un certo disagio di

---

evidenti ragioni, si può solo dare un brevissimo cenno dei momenti cruciali del tormentato ventennio: in Austria, dopo un primo governo guidato dalla socialdemocrazia (la repubblica era stata proclamata il 12 novembre) fra il 1919 e il 1921, il partito socialdemocratico passò all'opposizione di un governo di coalizione (elezioni del 17 ottobre 1921) fra i cristiano-sociali (cattolici, capeggiati dal sindaco antisemita Karl Lueger) e i tedesco-nazionali (di matrice anticattolica e antisemita, guidati dal teorico e fondatore del partito Georg von Schönerer). Delle contraddizioni che si consumavano non solo all'interno della coalizione, ma anche in seno ad uno stesso partito, è indicativa l'opposizione all'interno della stessa socialdemocrazia fra l'ala di destra, guidata da colui che sarà il presidente federale della Seconda Repubblica, Karl Renner (1870-1950), favorevole sul finire della prima guerra mondiale ad un mantenimento della monarchia, riformata su basi federaliste, e quella di sinistra, guidata da Otto Bauer (1881-1938), che vedeva invece nella dissoluzione del cadavere monarchico la premessa necessaria per l' "annessione" della classe operaia austriaca a quella tedesca. Ad altre contraddizioni, non riassumibili nei termini della politica ufficiale, cercavano di trovare soluzioni violente i gruppi paramilitari, fautori di continui disordini spinti fino ai limiti di una vera e propria guerra civile: lo "Schutzbund" repubblicano, nato nel 1923 dalle forze operaie armate, la "Heimwehr", sostenuta dagli ambienti dell'alta borghesia industriale, i "Frontkämpfer" di matrice monarchica. I disordini pubblici toccarono il loro acme nell'incendio del Palazzo di Giustizia, il 15 luglio 1927, episodio di protesta contro il verdetto che lasciava impuniti i responsabili dell'uccisione a Schattendorf di un invalido di guerra e di un bambino, in occasione del quale la polizia sparò sui dimostranti, causando più di novanta vittime. La tendenza spiccatamente autoritaria e antidemocratica che caratterizzava in maniera velata il clima politico divenne palese quando, il 5 marzo 1933, il Parlamento venne sciolto dal cancelliere Engelbert Dollfuß (1892-1934) che inaugurò un governo dittatoriale, finché, paradossalmente proprio lui che era stato la figura di spicco di quella forma autoritaria definita "austrofascismo" (il termine è del Conte Ernst Rüdiger Starhemberg, capo della "Heimwehr" dal 1929) venne uciso, il 25 luglio 1934, in un attentato compiuto dai nazisti, a cui egli si era opposto con la sua politica antiannessionista. Il partito socialdemocratico era ormai quasi relegato in un ruolo di clandestinità per via dello scioglimento del Parlamento, fino a giungere alla sua 'legale' soppressione in seguito allo sciopero generale ed ai disordini che costarono più di trecento vittime, provocati dagli scontri avvenuti a Linz fra il 12 e il 16 febbraio 1934, fra forze dell'ordine e membri dello "Schutzbund". La mentalità antisemita, già ampiamente diffusa alla fine della guerra, si faceva ormai dominante e si manifestava, di tanto in tanto, in episodi di violenza, come l'uccisione del filosofo Moritz Schlick, il 22 giugno 1936. Un'ondata di terrore di matrice antinazionalista, avversa all'autonomia dell'Austria, rendeva ulteriormente confuso il clima politico e assai tesa la vita quotidiana. È in questo clima di disordini sociali, di collasso economico (fame e miseria non erano parole astratte) e di vera Babele delle ideologie che bisogna soprattutto ricercare le ragioni della debolezza dell'opposizione al nazionalsocialismo e ancor di più quelle che spinsero la folla, che ricolmava la Piazza degli Eroi (e non solo) a celebrare il 13 marzo 1938 l'annessione dell'Austria al Reich hitleriano.

origine ideologica, poi oggetto di una lettura orientata e deformata dalla lente della *fin de siècle* che vi ha visto solo l'eredità di un'epoca di ben più sontuosi fasti, finché, in Italia, non ne furono illuminati i volti contraddittori, alla luce di quel complesso psicologico-politico che Magris sintetizzò nel "mito absburgico"[6], palese in tutte le sue manifestazioni proprio nel periodo in questione. Oggi si assiste ad un tentativo di revisione del mito quale modello interpretativo, accusato come prodotto di una lettura destoricizzante[7] e si tende viceversa a storicizzare ogni prodotto letterario, vedendo nella letteratura un fenomeno rigidamente culturale ed ideologico e trascurando una valutazione che tenga conto delle più profonde ragioni estetiche e della totalità delle diverse manifestazioni d'arte.

Ora, pur non entrando in merito alla delicata questione che richiederebbe l'analisi specifica di decine e decine di opere, e pur limitando l'indagine al genere poetico, è opportuno puntualizzare rapidamente la validità di alcuni aspetti a carattere generale, rilevati dall'interpretazione di Magris e che, al di là di ogni più recente critica, ritroveremo come fenomeno macroscopico nel confuso panorama della lirica. In primo luogo, elementi quali la fuga nel passato, il bisogno di evasione, di identificazione nella storia di ieri, il riciclaggio dei valori d'un tempo, la ricerca di costanti umane e psicologiche non soggette alla rapida trasformazione della storia, cioè quegli

---

[6] Claudio Magris, *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino, Einaudi, 1963; si vedano anche le più recenti e finissime analisi dedicate alla letteratura mittleuropea, contenute nel volume ID., *L'anello di Clarisse*, Torino, Einaudi, 1984.

[7] Wendelin Schmidt-Dengler, acuto studioso di tal momento storico-letterario, basa la sua analisi non tanto sulla letteratura canonizzata (le opere a cui fa invece riferimento la lettura di Magris), quanto piuttosto sulla cosiddetta "Trivialliteratur": questa testimonia un immediato rapporto fra momento storico, realtà socio-politica e opera letteraria, anzi un radicale interessamento alla storia spicciola dei propri giorni da parte di scrittori quali Hugo Bettauer (1872-1925), Karl Hans Strobl (1877-1946), Felix Dörman (1870-1928), Karl Paumgartten (1872-1927), per citare solo qualche esempio. Cfr. le dispense delle lezioni di Wendelin Schmidt-Dengler, *Literatur in Österreich zwischen 1918 und 1938*, Wien 1989/90 (in corso di stampa è un volume dello stesso autore che raccoglie i suoi scritti sulla letteratura austriaca, compresi quelli relativi al periodo in questione). Dello stesso autore si vedano inoltre:*Ödon von Horvaths Geschichten aus dem Wiener Wald und der triviale Wiener Roman der zwanziger Jahre*, in Traugott Krischke (a cura di), *Ödon von Horvath,* Frankfurt/M., Suhrkamp, 1981, pp. 57-66; *Wien 1918: Glanzloses Finale*, in *Paradigmen der Moderne*, a cura di Helmut Bachmaier, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing, 1990. Si veda inoltre: Friedrich Achberger, *Fluchtpunkt 1938. Essays zur österreichischen Literatur zwischen 1918 und 1938*, Wien, Verlag für Gesellschaftskritik, 1994; Klaus Amann, *Die Dichter und die Politik*, Wien, Edition Falter, 1992.

elementi individuati da Magris come sintomi della 'sindrome' absburgica, si riscontrano di continuo, anche se con delle legittime eccezioni, nella produzione artistica del tempo, ma non come segni di disinteresse e rifiuto della propria epoca[8]. In realtà, i sintomi della malattia nascono proprio dalla realtà sociale e politica della Prima Repubblica e, prima di essere destoricizzante travisamento di essa operato a posteriori, sono indirette denunce *ex negativo* proprio di quella realtà storica, che, se viene spesso esorcizzata in ambientazioni nel passato[9], non è per questo così cancellata, anzi, appare con maggiore drammaticità, proprio lì dove risulta mascherata[10].

Tali sintomi sono forse un'espressione del disagio storico, non meno eloquente delle dirette denunce contenute negli articoli dei quotidiani, nei *feuilleton*, essendo essi in fondo un riflesso distorto di quello stesso malessere provato nei confronti della realtà contemporanea, di quella stessa sfiducia nei confronti della Repubblica, che ritroviamo anche nella stampa impegnata (Béla Balazs e Fritz Wittel).

Né tanto meno si può ignorare, in nome dell'indubbia esistenza di una letteratura impegnata, un più diffuso disinteresse nei confronti delle questioni sociali, che addirittura tocca forme di demonizzazione dell'impegno politico: in Schnitzler prevale il disinteresse per quelle trasformazioni sociali, giudicate solo apparenti o superficiali rispetto alle invariate costanti psicologiche dell'animo umano, cui egli dedica la sua attenzione[11], né si può parlare di uno specifico impegno nel caso di Musil, mentre in quello di

---

[8] È questo l'aspetto della tesi di Magris che è oggetto di maggiore critica. Cfr.: Schmidt-Dengler, *Literatur in Österreich zwischen 1918 und 1938*, cit., pp. 50-70.

[9] Si pensi solo al Cinquecento di *Der Turm* (*La torre*, 1924/27) di Hugo von Hofmannsthal, o (dello stesso) all'Ottocento viennese di quello che è uno dei più bei libretti scritti per musica, *Arabella* (1929), al Settecento di *Casanovas Heimfahrt* (*Il ritorno a casa di Casanova,* 1918) di Arthur Schnitzler, agli anni prebellici di *Der Mann ohne Eigenschaften* (*L'uomo senza qualità*, 1931 e 1933) di Robert Musil, o, infine, agli anni d'oro della Monarchia nel *Radetzkymarsch* (*La marcia di Radetzky*, 1932) di Joseph Roth.

[10] È evidente come, per fare solo un esempio, in tutte le opere della maturità di Hugo von Hofmannsthal, incluse quelle che solo apparentemente sono delle commedie d'ambiente, *Der Schwierige* (*L'uomo difficile*, 1921) e *Der Unbestechliche* (*L'incorruttibile*, 1923), si avverta la continua preoccupazione per il corso dei tempi, una costante ricerca di forme alternative di coesione sociale, la formulazione di una vera e propria utopia politica, anche se tutti questi elementi vengono poi come assorbiti e rielaborati nella tessitura stessa del linguaggio.

[11] Si confronti la lettera indirizzata a Jacob Wassermann, citata in Reinhard Urbach, *Schnitzlerkommentar. Zu den erzählenden Schriften und dramatischen Werken,* München, Winkler, 1974, p. 45.

Hofmannsthal vediamo come la riflessione politica sia priva di un diretto ed immediato risvolto pragmatico-operativo e viva del fascino proprio dell'utopia, quale coordinata di una più vasta operazione di rinnovamento dell'uomo. E il giovane Hermann Broch si spinge ad inveire contro la politica, apostrofandola quale "il male radicale [...] in breve, l'inferno" (in una lettera del 1918 a Franz Blei[12]).

Ed infine non si può nemmeno ignorare quella tendenza all'idealizzazione dell'opposto, storicamente il passato, geograficamente la campagna, la periferia rurale — e per entrambi questi casi si pensi ancora una volta al *Radetzkymarsch*, con il ritorno dell'ultimo Trotta alla campagna, da dove proveniva il primo dei Trotta, l' "eroe" di Solferino.

Abbiamo voluto mettere in luce proprio questi aspetti, a preferenza di altri, giacché, a nostro avviso, sono quelli che diventano determinanti nella produzione poetica degli anni venti e trenta e che, uniti ad un inguaribile culto delle forme stilistiche del passato e della tradizione, segnano un cambiamento di rotta rispetto a quel rivoluzionario momento poetico rappresentato dall'opera di Georg Trakl (1887-1914)[13]. La radicale innovazione del suo linguaggio, la straordinaria modernità delle sue tematiche, dalla distruzione dell'idillio agreste alla denuncia dell'orrore della grande città, dall'espressione della solitudine dell'individuo, condannato ad un esilio senza fughe consolatorie, al viaggio nelle zone più oscure della coscienza, nella regione della sua taciuta disperazione, vengono come cancellate, re-

---

[12] Hermann Broch, *Briefe*, vol. I, in I.D., *Kommentierte Werkausgabe*, a cura di Paul Michael Lützeler, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1981, p. 34.

[13] Durante la breve esistenza di Georg Trakl apparve solo il volume *Gedichte* (*Poesie*), Leipzig, Kurt Wolff, 1913 (nella collana *Der jüngste Tag* 7/8); postumo venne pubblicato *Sebastian im Traum* (*Sebastian in sogno*), Leipzig, Kurt Wolff, 1915. Le poesie giovanili furono stampate più tardi, raccolte da Erhard Buschbeck nel volume *Aus goldenem Kelch. Die Jugenddichtungen* (*Dal calice d'oro. Le poesie giovanili*), Salzburg — Leipzig, Otto Müller, 1939, sec. ed. 1951. L'opera completa apparve solo nel 1969, con l'edizione critica curata da Walter Killy e Hans Szklenar, *Dichtungen und Briefe* (*Poesie e lettere*), Salzburg, Otto Müller Verlag, 1969, sec. ed. 1987. È in corso di stampa la nuova edizione critica ("Innsbrucker Ausgabe") a cura di Eberhard Sauermann e Hermann Zwerschina, per i tipi dell'editore Stroemfeld/Roter Stern. Per le edizioni italiane si ricordano: *Opere poetiche di Georg Trakl*, a cura e con traduzione di Ida Porena, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1964; *Poesie*, a cura e con traduzione di Ervino Pocar, Milano, Rizzoli, 1974; *Le poesie*, prefazione di Claudio Magris, introduzione di Margherita Caput e Maria Carolina Foi, traduzione di Vera degli Alberti e Eduard Innerkofler, Milano, Garzanti 1983. Apparirà nella collana diretta da Maria Fancelli, per i tipi della Marsilio, la prima edizione italiana conforme alla edizione critica tedesca, prefazione e commento nostri, traduzione di Enrico de Angelis.

legate ad una esperienza di un destino individuale, decontestualizzato e, nell'immediato, messo all'indice. Con l'opera di Trakl irrompe nella poesia, segnata dall'impressionismo neoromantico dei vari Richard von Schaukal, Richard Beer-Hofmann, Peter Altenberg, del giovane Hofmannsthal, la realtà nei suoi aspetti più dolorosi e raccapriccianti, la dissonanza, l' 'anti-grazioso': a Mirabell passeggiano, ormai, fantasmi, pallide fanciulle, stralunati giovinetti consumati da mali atavici; appaiono, celati fra una natura divorata da una cancrena cosmica, animali azzurri o rossi, misteriosi messaggeri d'altre inquietanti realtà. La disarmonia diventa, per un articolato processo d'osmosi biografico-linguistica, mondo poetico, frammentario, deforme, dissonante.

Dall'esperienza della lacerazione e del male, della nostalgia e della separazione, non può più prescindere la poesia moderna, mentre negli anni venti, e poi sempre più nel corso degli anni trenta, si assiste in Austria ad un tentativo, che non poteva non essere destinato al fallimento, di cancellare la frattura fra individualità e cosmo, di ignorare l'esperienza della tenebra, in un processo di distacco, sempre più deciso e forzato, della poesia dalla realtà dei tempi.

In verità tale processo non è immediato e brusco, ma si compie lentamente, già all'interno degli ultimi echi di quella volontà di impegno e rinnovamento, che era stata propria della poesia espressionista. Gli anni immediatamente seguenti la fine della prima guerra mondiale sono, infatti, ancora attraversati dalle speranze di un totale rinnovamento dell'umanità, promosso proprio da quella poesia che si fa protagonista di una proficua riflessione sulla realtà della moderna società in fieri. La fine della guerra viene interpretata in tale contesto come il superamento della cultura dell'Ottocento e, quindi, come inizio di una nuova era, nata dalla crisi storico-politica e dall'esaurimento di quel modello ideologico sviluppato dal razionalismo occidentale. Parole d'ordine sono adesso "nuovo inizio" e "gioventù", come si legge in un articolo introduttivo del primo numero della rivista "Aufschwung"[14] (che potremmo tradurre con "Slancio", ma anche con "Progresso"), in cui il redattore, Tobias Sternberg, si fa fautore di una nuova poesia che abbia fatto i conti, una volta per sempre, con l'estetismo, la cura della tradizione, i valori ereditati dal passato (riprova, questo *plaidoyer*, della resistenza di tali caratteri). Ritroviamo gli estremi di tale pole-

[14] "Aufschwung. Eine literarische Zeitschrift" (dal secondo numero il sottotitolo sarà "Zeitschrift der Jüngsten", ovvero "Rivista dei giovanissimi"), a cura di Tobias Sternberg, febbraio 1919, p. 16.

mica anche nell'articolo inaugurale (*Programmatisches*) della rivista "Das Flugblatt" ("Il pamphlet"), in cui si rivendica una poesia che non sia un "lusso dello spirito", né un "paravento" dietro al quale "i trafficanti dei nostri giorni possano comodamente nascondersi occupandosi dei loro oscuri commerci d'onore"[15]. Simili toni si riscontrano anche nel primo numero della rivista "Der Anbruch. Flugblätter aus der Zeit" ("L'Inizio. Pamphlet dei nostri giorni"), in cui Otto Schneider fornisce una significativa istantanea della protesta in questione:

> "Non vogliamo animi corrotti dal lusso dell'esistenza, non vogliamo un giornalismo dei sentimenti. Né una tirannide che obblighi ad una vita elevata, o altre forme di eccessi nella cultura. Una vita dei sensi, non dei nervi. Un matrimonio con gli impulsi più genuini della natura, non un concubinaggio con un'esistenza oppiacea"[16].

L'artista appare in questi casi direttamente investito di una funzione formativa ed educatrice, nonché di grandi responsabilità nel superamento della crisi epocale, come si può leggere anche in un articolo di Robert Müller sull'arte moderna[17]. Anche il suo impegno politico viene sollecitato da parte dell'*intellighenzia* di quegl'anni, come si evince da un articolo di Ludwig Meidner, che sprona tutti gli artisti a riunirsi al servizio dello stato e ad abbracciare il socialismo, premesse queste indispensabili per creare un "giusto ordinamento nello stato e nella società"[18]. L'auspicio di un costante impegno da parte dell'artista, che con la sua opera incida nella realtà, contribuendo al suo cambiamento, insieme alla fiducia nel potenziale educativo dell'arte e alla certezza di partecipare già ad un nuovo migliore futuro, affiorano di continuo negli articoli critici, nelle opere letterarie[19] e nei contributi grafici[20], pubblicati su "Der Anbruch", di certo uno dei

---

[15] "Das Flugblatt", a cura di Oskar Maurus Fontana e Alfons Wallis, Wien-Leipzig (1917-1918) marzo 1918, p. 11.

[16] Otto Schneider, *Vom Parnaß ins Parlament*, in "Der Anbruch. Flugblätter aus der Zeit", a cura di Otto Schneider, 15.12.1917, p. 2. La rivista viene pubblicata dal 1917 al 1922, i primi tre numeri sono redatti da Heinrich Novak, il quarto e quelli successivi da Felix Grafe.

[17] Robert Müller, *Die Zeitrasse II*, in "Der Anbruch", 15.1.1918, p. 2.

[18] Ludwig Meidner, *An alle Künstler, Dichter, Musiker,* in "Der Anbruch", 1.1.1919, p. 1.

[19] Fra i contributi letterari troviamo quelli di Oskar Baum (1883-1941), Felix Grafe (1888-1942), Robert Müller (1887-1924), Emil Alphons Rheinhardt (1889-1941), Johannes Urzidil (1896-1970), Berthold Viertel (1885-1953) e dei più noti autori Theodor Däubler, Johannes R. Becher, Gottfried Benn.

[20] Parecchi artisti hanno pubblicato incisioni, litografie, disegni; tra gli altri: Max

maggiori organi della cultura austriaca di quegli anni e del tardo espressionismo tedesco.

Dalle pubblicazioni sulle riviste a cui si è accennato e da diverse altre[21], dal volume antologico *Die Botschaft*[22] (*Messaggio*) e dalle singole opere[23], affiora, al di là di ogni specifica identità ideologico-poetica, oltre la dolorosa riflessione sulla crisi in corso, una medesima utopica aspirazione ad un totale rinnovamento dell'uomo e della società, che a volte assume i toni astratti e velleitari di una imprecisata celebrazione della nuova epoca e di una non meglio definita nuova poesia e che talora assurge a consapevolezza delle responsabilità sociali dell'artista, impegnato a promuovere un'arte del futuro in grado di interagire con la realtà, migliorandola.

Eppure proprio nelle opere dei numerosi autori — Albert Ehrenstein

---

Beckmann, Albert Paris von Gütersloh, Erich Heckel, Oskar Kokoschka, Alfred Kubin, Eduard Munch, Emil Nolde, Egon Schiele.

[21] Si ricordano qui "Ver! Auf daß der moderne Geist in Allem und Jedem zum Ausdruck komme" ("Ver! Affinché lo spirito moderno trovi ovunque la sua espressione") (agosto 1917 - febbraio 1919), a cura di Karl F. Kocmata, Wien, Verlag des Ver!. Ancora nei mesi di ottobre e novembre 1921 appaiono due numeri del "Ver!", con il sottotitolo "Mensile per l'arte e la letteratura", per la redazione di Max Hevesi, spezzando però ogni rapporto di continuità con la rivista originaria; "Eros" (1919-1921; poi 1925-1926), a cura di Fritz Karpfen, a cui collaborano quasi esclusivamente autori che pubblicano su "Ver!"; "Daimon" (1918-1919; il primo numero della seconda annata, appare con il titolo "Der neue Daimon", "Il nuovo Daimon"), a cura di Jakob Moreno Levy (la prima annata), Fritz Lampl (n. 8) e Hugo Sonnenschein (n. 11/12). La rivista, edita dal "Genossenschaftverlag", rifiuta la tematica d'attualità, rivolgendo di preferenza la sua attenzione a questioni d'ordine spirituale e religioso, a problematiche esistenziali. Infine si ricorda la rivista di minor peso letterario, ma di maggiore impegno sul fronte ideologico, "Die Rettung. Blätter zur Erkenntnis der Zeit" ("La Salvezza. Per una presa di coscienza della propria epoca"), a cura di Franz Blei e Albert Paris Gütersloh. I 14 numeri, pubblicati fra il 1918 e il 1919 fra gravissime difficoltà economiche, sono animati da quell'intento che trova la sua singolare espressione nel primo numero: "Evviva il comunismo e la chiesa cattolica!"

[22] *Die Botschaft*, a cura di Emil Alphons Reinhardt, Wien 1920.

[23] Negli anni in questione vengono pubblicate diverse collane poetiche, spesso legate alle riviste, quali "Das neue Gedicht" ("La poesia nuova") edita nell'ambito del "Ver!", in cui appaiono volumi di Zwoelfboth, Karpfen, Jone, Haidvogel, Jüllig, Winkler, Goebl, Lux, Golfar, Sternberg; presso il "Genossenschaftverlag" viene pubblicata la serie "Die Gefährten" ("I compagni") in cui appaiono nel 1919 i volumi di poesie di Albert Ehrenstein, *Die Nacht wird* (*Si fa notte*), Hugo Sonnenschein, *Slowakische Lieder* (*Canti slovacchi*) e una raccolta di poesie di Franz Werfel, tratte dai volumi *Der Gerichtstag* (*Il giudizio universale*) e *Blasphemie eines Irren* (*Blasfemia d'un folle*). Fra il 1920 e il 1922 appaiono nella stessa collana altri due scritti di Albert Ehrenstein e opere fra gli altri di Heinrich Mann, Alfred Döblin e Oskar Kokoschka.

(1886-1950), Franz Janowitz (1892-1917), Johannes Urzidil (1896-1950), Emil Alphons Reinhardt (1889-1941), Alfred Grünewald (1884-1941), Franz Werfel (1890-1945) fra gli altri — animati da tale volontà di trasformazione e superamento della 'miseria' prodotta dalla guerra, sempre più sentita come cesura fra il passato da dimenticare ed un futuro tutto da inventare, si avvertono, al di là degli sparuti toni avanguardistici che poi sarebbero riapparsi nella poesia dada di un Emil Szittya, e al di là dei toni di accesa critica sociale che poi sarebbero sopravvissuti nella poesia impegnata[24], relativamente esigua, tratti epigonali, neoromantici o comunque ancora fortemente influenzati dalla tradizione, anticipazioni di quel bisogno d'Arcadia che sarà proprio della reazione antiespressionista:

> "Wie ruft des Landes hingestreckte Ruhe
> mich in der tiefsten Seele an!
> Verwurzelt scheinen meine schwere Schuhe
> in dem ergrünten Wiesenplan."[25]

Così la prima strofe di una poesia, *La sosta del viandante*, di Franz Janowitz, giovane talento scoperto ed appoggiato da Karl Kraus, la cui opera apparve postuma, ed in maggior parte negli anni fra il 1920 ed il 1928 sulle pagine del "Brenner"[26], e nella quale si riconobbe una delle voci più ge-

---

[24] Cfr. le opere animate da un forte impegno politico e sociale, che risultano marginali rispetto alle tendenze dominanti qui delineate, ma di grande interesse per la qualità e l'originalità, di autori quali Hugo Sonnenschein, Jura Soyfer, Josef Luitpold Stern, Alfred Marbul-Sperber.

[25] Franz Janowitz, *Auf der Erde. Gedichte* (*Sulla terra. Poesie*), a cura di Karl Kraus, Monaco, Kurt-Wolff, 1919 (in una tiratura di 1000 copie): "Giunge il richiamo dalla distesa calma dei campi/ nella mia anima più profonda!/ Come radice la mia pesante scarpa affonda/ nella distesa dei verdi prati ampi". Oltre alla raccolta in questione, rimangono parecchie poesie, pubblicate ancora durante la vita dell'autore su antologie e riviste, fra cui la "Fackel" di Kraus, dove apparvero le sue prime opere. Dagli indici redatti da Karl Röck, che avrebbe dovuto curare un'edizione più ampia delle opere di Janowitz, si può arguire la ricchezza della produzione dello scrittore praghese, il cui lascito però è andato smarrito, probabilmente distrutto. Cfr.: Dieter Sudhoff, *Der Dichter des Tages. Über Leben und Werk von Franz Janowitz*, in *Expressionismus in Österreich,* a cura di Klaus Amann e Armin A. Wallas, Wien-Köln-Graz, Böhlau, 1994, pp. 253-274; Christine Ulmer, *Franz Janowitz*, tesi di laurea, Innsbruck 1970.

[26] Rivista "d'arte e cultura" di spicco del Novecento tedesco, pubblicata come quindicinale dal 1910 al 1954, per la redazione di Ludwig von Ficker, e caratterizzata da un atteggiamento vagamente modernista, ma mai effettivamente provocatorio, dei suoi animatori, per altro difensori di una rigida separazione fra responsabilità artistiche ed impegno sociale. Alla rivista e al suo promotore il merito di aver scoperto e pubblicato

nuine dell'espressionismo austriaco, per quella sua poesia animata dal dolore degli anni della guerra in cui il giovane praghese perì, dal bisogno di trasfigurare la realtà, per approdare, tramite il simbolo così conquistato, alla conoscenza delle verità, pur attraverso il limite del contrario a cui la poesia condanna.

Il vagheggiamento della natura, prima di degenerare nella retorica cornice della moderna classicità, è l'immagine rovesciata della città, oggetto questo di amari attacchi degli espressionisti che nel "campo della battaglia di ferro" (Johannes R. Becher) vedono consumarsi il trionfo dei mali della modernità[27]. Per esempio, la natura della poesia di Albert Ehrenstein dal titolo *Friede* (*Pace*), non ancora idillio campagnolo con le sane contadinelle rubiconde e i rustici deschi in legno della 'Heimatkultur', è luogo in cui le mute cose parlano, e fra mondo oggettivo e individuo si instaura un dialogo, in cui, se pur non si svelano rilkiani misteri inespressi, l'io è reso partecipe di una realtà sottrattasi alla ferocia dei tempi, di una realtà il cui senso coincide con il suo semplice esistere:

Friede

Die Bäume lauschen dem Regenbogen,
Tauquelle grünt in junge Stille,
Drei Lämmer weiden ihre Weiße,
Sanftbach schlürft Mädchen in sein Bad.

Rotsonne rollt sich abendnieder,
Flaumwolken ihr Traumfeuer sterben.
Dunkel über Flut und Flur.

Frosch-Wanderer springt großen Auges,

---

la poesia di Georg Trakl e di altri interessanti autori, quali lo stesso Janowitz, di cui fra poesie, aforismi e prose, il "Brenner" pubblicò più di quaranta pagine, salvandole dalla distruzione cui sarebbero andate incontro le carte dell'autore.

[27] Cfr. le poesie che demonizzano lo spazio urbano come luogo della barbarie moderna, raccolte nell'antologia della poesia espressionista di Kurt Pinthus, *Menschheitsdämmerung* (*Il tramonto dell'umanità*), Berlin, Ernst Rowohlt Verlag, 1920, sec. ed. 1955, 1991: *Der Gott der Stadt* (*Il dio della città*) di Georg Heym, *Berlin* di Johannes R. Becher, *Die Stadt* (*La città*) di Jakob von Hoddis, *Städter* (*Abitanti della città*) di Alfred Wolfenstein, *Grosstadtvolk* (*Gli abitanti della grande città*) di René Schickele. Si veda inoltre *Wien* dell'austriaco Albert Ehrenstein, cruda poesia dedicata a Vienna, in cui la polemica contro la città si carica di forti accuse allo stato e di tinte anarchiche (dal volume *Die Gedichte*, Wien, Ed. Strache, 1920).

Die graue Wiese hüpft leise mit.
Im tiefen Brunnen klingen meine Sterne.
Der Heimwehwind weht gute Nacht.[28]

E solo brevemente notiamo come in questa lirica, costituita da due quartine e una terzina centrale di pentapodie giambiche non rimate, natura ed individuo entrino in contatto già sul piano linguistico, nelle originali costruzioni dei composti, il cui elemento determinante è l'immagine soggettiva dell'oggetto che, nella sua realtà effettiva, è convogliato nel determinato: a "nuvole" si ricollega "piume", a "vento" "nostalgia", in un tessuto fortemente connotativo che vive della capacità di trasfigurazione dell'oggetto, ottenuta anche tramite ricorrenti sinestesie, fra cui "ascoltano ... gli alberi" (primo verso della prima strofe), "il ruscelletto sorseggia" (quarto verso della prima strofe), per finire con le stelle che "suonano" (terzo verso della terza strofe).

Presto però la natura intesa nella sua universalità di correlativo oggettivo dell'animo umano, viene sostituita da una natura idealizzata come luogo di immobilità e durata, in cui rifugiarsi per sottrarsi alle laceranti forze dei tempi. Tale processo coincide sul piano formale con una reazione alla rivoluzione espressionista, accusata dello "stesso vuoto nei cervelli che ha trasformato l'Europa in un deserto di sangue", mentre si richiede adesso alla poesia della rinascita una funzione catartica nei confronti della scomoda eredità dall'epoca passata: "Un mondo è scomparso. [...] Adesso è pace. Dal tormento affluisce fervore. Dalle palpebre arrossate, dalle labbra insanguinate, dalle fronti stravolte risplende nuova armonia. Dai sospiri repressi si libera un nuovo linguaggio"[29]. Ma il linguaggio qui tanto solenne-

---

[28] Albert Ehrenstein, *Friede*, in *Menschheitsdämmerung*, cit., p. 172: *Pace*// Ascoltano l'arcobaleno gli alberi,/ verde è nella quiete la fonte,/ tre agnelli pascolano bianchi/ il ruscelletto sorseggia la bagnante.// Rosso sole rotola nella sera,/ nuvole-piume muoiono nel fuoco-sogno./ Tenebre sui flutti e sui colli.// Il viandante-rana salta a grandi occhi,/ e con lui piano anche il campo grigio./ Nella fonte suonano le mie stelle,/ il vento-nostalgia è la buona notte. Fra le opere in versi di Albert Ehrenstein ricordiamo: *Die weiße Zeit. Gedichte* (*Il tempo bianco. Poesie*), Monaco, Georg Müller, 1914; *Der Mensch schreit. Gedichte* (*L'uomo grida. Poesie*), Leipzig, Kurt Wolff, 1916; *Die rote Zeit. Gedichte* (*Il tempo rosso. Poesie*), Berlin, Fischer, 1917; *Den ermordeten Brüdern. Aufsätze und Gedichte* (*Ai fratelli uccisi. Articoli e poesie*), Leipzig, Insel Verlag, 1919; *Die Nacht wird. Gedichte und Erzählungen* (*Si fa notte. Poesie e racconti*), Wien, Genossenschftverlag, 1919; *Die Gedichte* (*Le poesie*), Leipzig/Wien, Ed. Strache 1920; *Wien. Gedichte* (*Vienna. Poesie*), Berlin, Ernst Rowohlt Verlag, 1921, *Herbst. Gedichte* (*Autunno. Poesie*) Berlin, Officina Serpentis, 1923.

[29] Julius Meier Graefe, *Die doppelte Kurve*, Berlin-Wien-Leipzig 1924, pp. 156 e seg.

mente profetizzato da Julius Meier Graefe non risulterà per nulla nuovo e si esaurirà presto nel ricorso ad un comune povero strumentario semantico e metrico. Eppure la lirica degli anni venti di autori quali Theodor Kramer (1897-1958) o Ernst Waldinger (1896-1970), pur non rimanendo esente da tratti epigonali, non ha i toni dell'esaltazione ideologica che si riscontrano nelle poesie contenute in quel buio capitolo della letteratura austriaca, rappresentato dal *Bekenntnisbuch österreichischer Dichter*, una sorta di confessione — nel senso non casualmente religioso del termine — al nuovo regime, un'antologia pubblicata dal "Bund österreichischer Schriftsteller" ("Associazione degli scrittori austriaci") a Vienna nel 1938. Quindi bisogna evitare di considerare come espressione di un unico atteggiamento conservatore e demagogico due diversi momenti della lirica austriaca, come invece proponeva Ernst Waldinger[30], giacché, pur nell'uso di costumi stilisticamente simili, i due momenti sono caratterizzati da istanze ben diverse.

La prima fase della poesia degli anni venti e trenta, per quanto si alimenti di quella specifica predilezione della tradizione e delle forme classiche, ricorrente nella letteratura austriaca, non si deve leggere come un fenomeno isolato, ma piuttosto come prodotto di una più ampia inversione di tendenza, riscontrabile in generale anche nelle arti figurative e diffusa a livello europeo come una sorta di neo-classicismo postavanguardistico.

Nei diversi campi artistici, infatti, alla fase rivoluzionaria di profonda innovazione formale delle avanguardie succede un momento di ripensamento, una ricerca di nuovi valori oggettivi, di una classica plasticità delle forme, di stabilità nella tradizione, in breve quel fenomeno che Maurice Raynal etichettò "rappel à l'ordre". Una rivista quale l'italiana "Valori plastici", diffusa all'estero nella traduzione francese, sosteneva un'arte di scultorea evidenza e pregnanza spaziale, depurata da ogni colorito soggettivo, in breve quella che Paul Westheim aveva definito nel 1919 come una "singolare forma di realismo". Ad una tale forma di 'classico realismo' tendono peraltro gli artisti figurativi austriaci, che si raccolgono nell'associazione post-espressionista "Hagenbund"[31], le cui opere condividono quel bisogno di forma archetipa e di realtà che si riscontra in letteratura. Nella poe-

---

[30] Ernst Waldinger, *Die österreichische Lyrik zwischen 1918 und 1938*, in "Erbe und Zukunft. Zeitschrift für Literatur, Musik, Geschichte und Philosophie", 1947, n. 3, pp. 22-34.

[31] *Die verlorene Moderne. Der Künstlerbund Hagen 1900-1938*, a cura di G. Tobias Natter, Wien, Österreichische Galerie Wien, 1993.

sia una tendenza simile si evidenzia nella predilezione per forme articolate in chiare unità strofiche, scandite da una solida gabbia di rime e ritmi, dall'uso di una metrica fortemente arcaizzante, con uso esclusivo di giambi, trochei e anapesti, nel ricorso ad un linguaggio in parte referenziale, in parte aulico, come nel caso degli autori influenzati da Rilke, Alexander Lernet-Holenia (1897-1976) e Felix Braun (1885-1973).

Un interessante esempio di ricerca linguistica che, pur all'interno di forme metriche vincolate dalla tradizione, riesce ad approdare ad un superamento dei limiti referenziali del linguaggio, in una realizzazione semantica condotta sul piano fonico-musicale, è rappresentato da certa poesia di Hildegard Jone (1891-1963)[32]. La singolare poetessa-pittrice — la cui pregevole opera figurativa è inaccessibile al pubblico, conservata sotto strati di polvere ed immancabili ragnatele in uno scantinato del Municipio di Purkersdorf (Vienna) — è autrice dei testi di tutte le composizioni vocali

---

[32] A Thomas Reinecke devo le informazioni circa l'autrice, giacché non esiste al momento, a parte pochi articoli sui rapporti Jone-Webern e recensioni sulle opere figurative esposte e sui volumi pubblicati in vita, alcuna opera che ricostruisca le vicende bio-bibliografiche di questo interessante personaggio. Thomas Reinecke ha di recente concluso la sua dissertazione, dal titolo *Hildegard Jone (1891-1963). Untersuchungen zu Leben, Werk, und Veröffentlichungskontexten. Zugleich eine Studie zu einigen Figuren im Denken Anton Weberns und den von ihm vertonten Texten* (Monaco 1995), in cui egli non solo ricostruisce, sulla base di un ricchissimo materiale inedito, la figura artistica della Jone, ma fornisce anche un vivace spaccato della cultura austriaca, dalle arti figurative alla musica, degli anni venti e trenta.

L'opera di Hildegard Jone (in realtà Hildegard Huber) prende le mosse nel contesto tardo espressionistico, interpretato in chiave neo-romantica, a cui deve certe forme enfatiche e cariche di pathos umanitario e messianico, per svilupparsi in un singolare prodotto, in cui le forme musicali e pittoriche si mescolano l'una con l'altra, nel tentativo di ricercare quella totalità artistica di stampo goethiano che rimane la meta ultima della ricerca poetica della Jone, animata sempre da una fede, potremmo dire, 'religiosa' nella parola. Pubblica il suo primo volume, *Ring, mein Bewußtsein!* (*Cerchio, la mia coscienza!*) nel 1918, nella collana del "Ver!", edita da Karl F. Kocmata, e nel 1919 raccoglie i suoi pensieri sull'arte in uno scritto pubblicato nel catalogo della esposizione della "Neue Vereinigung — Malerei-Plastik-Graphik". Negli anni venti espone, insieme al marito, lo scultore Josef Humplik, nell'ambito dell'associazione artistica "Hagenbund" di Vienna. L'intenso rapporto artistico che la lega ad Anton Webern risale al 1926 e si alimenta del medesimo interesse per gli scritti sulla natura di Goethe e della comune ricerca di parallelismi fra le leggi naturali e quelle artistiche all'interno di una *Weltanschauung* monistica. È inoltre vicina a Ludwig von Ficker e al "Brenner", su cui pubblica a partire dal 1927, e alla teologia del linguaggio di Ferdinand Ebner. A parte svariati testi apparsi su riviste, pubblica nel 1938 *Selige Augen* presso la casa editrice Herder e presso la stessa, nel 1948, *Anima*. Vive gli ultimi anni in povertà e solitudine, dopo la scomparsa del marito, e muore a Purkersdorf nel 1963.

di Anton Webern a partire dall'opera 23[33] e curatrice delle opere postume del filosofo Ferdinand Ebner (1882-1931).

"Wenn die Amsel singt,
da weinen manche,
und viele sind traurig,
und fast keinem ist Lenz,
nur dem Kind mit Himmelsschlüsseln im Arm.
Wenn die Amsel singt,
da wissen wir alle,
da wissen fast alle,
es blüht und singt außerhalb,
was das Glück allen wäre, das wird ihnen nicht,
was die Amsel singt,
nur dies und das
und vieles auch.
Und manchmal wird nichts,
nur die Qual, in der der Sang sie verbrennt.
Wenn die Amsel singt,
singt sie Glück,
das Glück, das sie hat,
die Lust, die sie ist,
aber keines von uns singt, was es ist, und singt Glück"[34].

In questa lirica prevale una struttura litaniale che convoglia una malinconica melodia tramite parallelismi iterativi, giocati su effetti di anafore — "da" ai vv. 2, 7, 8; "und" ai vv. 3, 4, 13, 14; "nur" ai vv. 5, 12, 15; "was" ai vv. 10 e 11 —, rafforzati dall'epifora dei vv. 7 e 8 e dall'anadiplosi ai vv. 17 e 18 e ritmati dal *refrain* "Wenn die Amsel singt" (vv. 1, 6, 16). Con il fluire del ritmo litaniale contrasta l'isolamento dei versi in 4 gruppi, ciascuno di 5 versi, procurato dai vv. 5, 10, 15, 20 che raddoppiano la lunghezza di quelli brevi scanditi da due arsi, cosicché ogni gruppo risulta concluso da un verso doppio di quattro arsi. In questa oscillazione ritmica,

---

[33] Canti op. 23, Lieder op. 25, *Das Augenlicht* (*La luce dell'occhio*) op. 26, I Cantata op. 29, II Cantata op. 31 ed opere incompiute.

[34] Hildegard Jone, *Selige Augen*, cit., p. 6; "Quando canta il merlo,/ c'è chi piange,/ e per molti è tristezza,/ e per nessuno è primavera/ solo per il bambino con le chiavi del cielo in braccio./ Quando canta il merlo,/ sappiamo tutti,/ sappiamo quasi tutti,/ fiorisce e canta altrove,/ e la felicità per tutti/ non è per nessuno,/ quel che canta il merlo,/ solo questo e quello/ e anche tanto./ E per molti non è nulla/ solo il tormento, in cui il canto si consuma./ Quando canta il merlo,/ canta la felicità,/ la felicità che ha,/ il piacere di essere,/ ma nessuno canta quello che è, e canta felicità".

acuita dal brusco cambio prosodico dell'ultimo verso, scandito da un ritmo discendente di trochei e un dattilo, che si sostituisce a quello ascendente dei giambi ed anapesti ricorrenti negli altri versi, si realizza l'alternanza fra momento contemplativo e riflessivo, ovvero fra i tempi differenti, per durata ed intensità, della ricerca della felicità e della felicità raggiunta, trovata nella natura ma preclusa all'uomo, condannato a vivere il tormento del canto e non la gioia.

Altrove Jone sperimenta in maniera più spinta con l'aspetto fonemico del linguaggio, creando un cosmo di forti analogie e simboli, nella commistione di elementi visivi, coloristici e musicali, sino ad effetti onomatopeici che ci ricordano gli esperimenti pascoliani. Tuttavia la tarda poesia si spegne in vuoto formalismo, secondo un percorso purtroppo tipico per quegli anni e che in alcuni casi sarebbe divenuto assai pericoloso, giacché nella forma vuota poterono facilmente venire convogliati i peggiori messaggi, come dimostra l'ambiguo caso di Josef Weinheber (1892-1945), vittima del brusco capovolgimento degli ideali della tradizione, verificatosi negli anni trenta.

In questo decennio, infatti, la commistione fra la rinascita della classicità atemporale, il *revival* religioso che si registra negli anni immediatamente successivi alla guerra[35] e l'idillio rurale diventa una miscela esplosiva: la classicità viene spogliata di ogni risvolto umanistico e diviene posa retorica, il diffuso bisogno di spiritualità lascia il posto al messianesimo cattolico del regno a venire, il sangue della razza eletta intride le zolle della Pannonia. Allora non ci stupisce più il contraddittorio destino di Josef Weinheber, classico fra i classici austriaci, riconosciuto come impareggiabile e raffinato cesellatore del linguaggio anche dai suoi critici[36], animato dai migliori sentimenti di fratellanza e promotore di autentici valori della patria, che ha offerto la sua felice penna a fini infelici, in un pericoloso connubio di idealismo e demagogia:

> "Deutschland, ewig und groß,
> Deutschland, wir grüßen dich!

---

[35] Cfr.: Ignaz Zangerle, *Religiöser Frühling nach 1918*, in *Religion und Kultur an Zeitwenden*, a cura di Norbert Leser, Wien-München, Herder, 1980, pp. 250-260.

[36] Wendelin Schmidt-Dengler, *Gedicht und Veränderung. Zur österreichischen Lyrik der Zwischenkriegszeit*, in *Literatur und Sprache im Österreich der Zwischenkriegszeit*, a cura di Klaus Amann, Stuttgart, Akademischer Verlag, 1985, pp. 14-30, qui p. 18; Walter Muschg, *Josef Weinhebers Glück und Ende*, in I.D., *Die Zerstörung der deutschen Literatur*, München [1959], p. 125.

Führer, heilig und stark,
Führer, wir grüßen dich!
Heimat, glücklich und frei,
Heimat, wir grüßen dich!"[37]

La tradizione mostra qui il suo volto grottesco, la forma diventa smorfia, la parola autentica tace, come aveva scritto Karl Kraus, che, forse in maniera anch'essa pericolosa, rinviene nel silenzio l'unica possibilità di resistenza ai tempi e alla morte perpetrata anche tramite il linguaggio:

"Ich bleibe stumm;
und sage nicht warum.
Und Stille gibt es, da die Erde krachte.
Kein Wort, das traf;
man spricht nur aus dem Schlaf.
Und träumt von einer Sonne, welche lachte.
Es geht vorbei:
Nachher war's einerlei.
Das Wort entschlief, als jene Welt erwachte"[38].

---

[37] Josef Weinheber, *Hymnus auf die Heimkehr* (*Inno del ritorno*), in *Bekenntnisbuch österreichischer Dichter,* a cura del "Bund österreichischer Schriftsteller", Wien 1938: "Germania, eterna e grande,/ Germania, ti salutiamo!/ Führer, sacro e forte,/ Führer, ti salutiamo!/ Patria, felice e libera,/ Patria, ti salutiamo!"

[38] Karl Kraus, *Man frage nicht* (*Non si chieda*), in "Die Fackel", ottobre 1933, n. 888, p. 4; "Rimango zitto;/ e non dico perché./ E c'è silenzio da quando il mondo esplose./ Non c'è parola adeguata;/ si parla solo in sogno./ E si sogna un sole che rideva./ Passerà:/ Dopo fu lo stesso./ La parola si addormentò, quando quel mondo si destò."

MARIA RACITI MAUGERI

NOTE SU VLADIMIR PROPP E L'ANALISI DELLA FIABA*

Vladimir Propp, insigne folklorista russo, moriva il 22 agosto 1970 a Leningrado, dove era nato nel 1895, quando questa città si chiamava ancora San Pietroburgo, antico nome di cui ultimamente si è riappropriata.

Propp trascorse tutta la sua vita a Leningrado. Vi compì gli studi fino all'Università, in quella stessa Università dove, laureatosi in Lettere nel 1918, avrebbe insegnato, prima lingua e letteratura tedesca, e poi, dal 1938, storia del folklore. A questa nuova disciplina, ancora in fase nascente, a cui si accostò giovanissimo, Propp dedicherà oltre quarant'anni di studi e ricerche.

Egli infatti esordisce in campo folklorico, nel 1928, con la nota opera *Morfologia della fiaba*[1] e con il saggio *La trasformazione delle favole di magia*[2], meno noto ma significativo per una valutazione critica del suo *iter* metodologico. A questi primi due scritti, che si integrano a vicenda, seguiranno altre ricerche di carattere storico, filologico e strutturale che, sebbene incentrate su aspetti specifici del folklore russo, si sono concretizzate in alcune opere di notevole importanza scientifica per gli studi delle tradizioni popolari in generale. Tali opere che, nell'ordine della loro prima appari-

---

* Presento in forma riveduta, ampliata, e con l'aggiunta delle note, l'articolo *Analisi della fiaba. A vent'anni dalla morte di Vladimir Propp*, uscito sul settimanale "Prospettive", Catania, a. VI, n. 38, 23 dicembre 1990, p. 11.

[1] Pubblicata, in prima edizione italiana, *Con un intervento di Claude Lévi-Strauss e una replica dell'Autore*, a cura di Gian Luigi Bravo, Einaudi, Torino, 1966; da qui sono tratte le nostre citazioni. Ricordiamo che a G.L.Bravo si deve anche il primo saggio critico uscito in Italia su quest'opera, pubblicato nell'articolo *Morfologia della fiaba*, in "Problemi", n. 2, marzo-aprile 1967, pp. 64-72, e ristampato col titolo *Propp e la morfologia della fiaba*, nel volume *Folklore e antropologia tra storicismo e marxismo*, a cura di A.M. Cirese, Palumbo, Palermo, 1974, pp. 43-77.

[2] Si trova inserito nel volume antologico *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di T. Todorov, Einaudi, Torino, 1968, pp. 275-304.

zione in lingua russa, sono *Le radici storiche dei racconti di fate* (1946), *L'epos eroico russo* (1955), *I canti popolari russi* (1961), *Feste agrarie russe* (1963), dimostrano la varietà degli interessi di Propp e il vigore delle sue formulazioni teorico-metodologiche. Esse sono state via via tradotte e pubblicate in italiano di pari passo con quasi tutti i suoi saggi. Quattro di questi, usciti tra il 1928 e il 1946, si trovano riuniti nel volumetto *Edipo alla luce del folclore*, edito, nel 1975, per i tipi della Einaudi. Oltre a colmare il periodo di vuoto tra la prima e la seconda opera, essi presentano altri aspetti del pensiero scientifico di Propp intorno a quei problemi che egli fece oggetto di più larga riflessione: struttura del prodotto folklorico, rapporto mito e fiaba, natura e obiettivi della ricerca folklorica. Pertanto i suddetti saggi costituiscono un *trait d'union* tra la *Morfologia della fiaba* e *Le radici storiche dei racconti di fate*, se consideriamo che lo stesso studioso rinvia alla seconda opera come al completamento della indagine svolta nella prima[3].

Aggiungiamo, per completezza d'informazione sulla sua produzione folklorica, che sempre la casa editrice Einaudi ha pubblicato, nel 1988 e nel 1990, le ultime due opere di Propp, uscite postume, *Comicità e riso. Letteratura e vita quotidiana* (edita a Mosca nel 1976) e *La fiaba russa. Lezioni inedite* (apparsa a Leningrado nel 1984). *La fiaba russa*, contenente la sintesi delle ricerche proppiane sul tema del racconto orale, dimostra che questo importante settore degli studi folklorici, di cui Propp ha studiato le molteplici implicazioni, culturali, letterarie, storiche e sociali, è stato molto a cuore allo studioso russo. E del resto, in Italia, il suo nome si associa principalmente a questo campo d'indagine.

Non c'è dubbio che Propp sia diventato famoso in campo internazionale per merito della sua prima opera, la *Morfologia della fiaba*, dove tralascia il metodo storico per impiegare un nuovo criterio di analisi. Egli infatti conduce sui testi narrativi della tradizione orale russa uno studio di tipo morfologico-strutturale. Per questa scelta metodologica, da cui sono scaturiti risultati nuovi e originali, la *Morfologia* è considerata, ancora oggi, l'opera più geniale di Propp, sebbene, quando uscì, passasse inosservata e pertanto sia entrata nel circuito editoriale europeo ben trent'anni più tardi.

In Italia quest'opera fu conosciuta nella seconda metà degli anni sessanta, essendo stata pubblicata nella nostra lingua nel 1966. Con notevole ritardo rispetto alla tempestività con cui vennero tradotte nel nostro paese le altre opere di Propp, a partire dalla seconda, *Le radici storiche dei rac-*

---

[3] Cfr. *Morfologia* cit., pp. 222-223.

conti di fate, edita da Einaudi nel 1949, appena tre anni dopo la sua comparsa in lingua originale.

L'interesse italiano così immediato per l'opera suddetta è dipeso, senza dubbio, dal fatto che, in confronto alla *Morfologia*, essa si presentava metodologicamente più ortodossa, manifestando già nel titolo di seguire i canoni della ricerca storica. Anche per questo motivo l'opera attirò l'attenzione di Benedetto Croce, che la recensì prontamente nei suoi "Quaderni della critica", ma dandone un giudizio del tutto sfavorevole. Croce, infatti, deluso dalla trattazione, divergente dalle sue aspettative e dai suoi principi ideologici, coglie lo spunto per ribadire i propri dubbi sulla validità delle ricerche demologiche, e in particolare di quelle che trattavano — con il metodo storico-filologico e comparativo — i componimenti della tradizione orale. Giacché — come è noto — egli riteneva che questi ultimi non dovessero essere oggetto di altro studio se non della medesima critica estetica a cui vanno sottoposti i testi della tradizione scritta. Inoltre Croce, evidentemente infastidito per l'ammirazione troppo celebrativa e per il conclamato e ripetuto ossequio ivi esternati da Propp nei confronti della dottrina marxista e del regime sovietico di quegli anni, da lui profondamente avversati, reagisce attaccando Propp con pungente ironia[4].

Tornando alla *Morfologia*, vogliamo ribadire che il ritardo di interesse per quest'opera non fu soltanto italiano. Basti pensare che essa sarebbe stata pubblicata in Francia solo nel 1970, e che Claude Lévi-Strauss, caposcuola e massimo esponente dello strutturalismo in antropologia, che la fece conoscere in tutta Europa, recensendola nel 1960, la lesse per la prima volta in una brutta e non troppo fedele traduzione inglese del 1958.

Il testo della recensione di Lévi-Strauss (che è stato inserito opportunamente nella edizione italiana della *Morfologia* insieme alla conseguente replica di Propp), si apre con espressioni di grande ammirazione e rispetto nei confronti dello studioso russo e della sua opera, a cui però vengono fatte anche parecchie osservazioni critiche e riserve sia sul metodo che sulle conclusioni[5]. Perché, se da una parte Lévi-Strauss riconoscea Propp l'indubbio merito di avere anticipato le analisi morfologiche e strutturali del nostro tempo, dall'altra non può fare a meno di rilevare che Propp si comporta più propriamente da formalista e che a questo suo orien-

---

[4] Cfr. B. CROCE, Recensione a V.J. PROPP, *Le radici storiche dei racconti di fate*, trad. di C. Colsson [*sic*], pref. di G. Cocchiara, Torino, Einaudi, 1949 (8°gr., pp. 580), in "Quaderni della Critica", n. 15, novembre 1949, pp. 102-105.

[5] Cfr. C. LÉVI-STRAUSS, *La struttura e la forma. Riflessioni su un'opera di V. Ja. Propp*. In PROPP, *Morfologia* cit., pp. 163-199.

tamento metodologico sia imputabile il limite principale della *Morfologia*. Limite consistente nella mancanza di riferimenti al contesto etnografico, da cui — secondo Lévi-Strauss — una corretta analisi strutturale invece non può prescindere. E quindi, pur condividendo l'analogia tra il sistema della lingua e la categoria delle fiabe, analogia istituita da Propp sul presupposto che gli elementi costanti delle fiabe (che ne costituiscono lo schema compositivo o modello), siano assimilabili alla sintassi, mentre le parti variabili corrispondono al lessico, tuttavia Lévi-Strauss respinge la tesi proppiana secondo la quale si può conoscere una lingua accostandosi prima alla sintassi e successivamente al lessico, e che pertanto si possa operare allo stesso modo anche sulle fiabe, studiandone prima la composizione e poi gli elementi variabili. Questa scissione è impraticabile, spiega Lévi-Strauss, perché come la lingua si fonda su lessico e sintassi insieme in quanto parti inscindibili di uno stesso sistema, analogamente la categoriadelle fiabe non può prescindere dagli elementi variabili che sono complementari agli elementi costanti e spiegabili appunto in riferimento al contesto.

Per dimostrare la fondatezza delle sue critiche su questo punto Lévi-Strauss faceva appello agli studi che aveva condotto sul mito e i cui risul tati dimostravano che il significato dei miti dei popoli primitivi non si può spiegare senza l'ausilio del contesto etnografico di appartenenza. Ora, poiché egli ritiene che le fiabe appartengono allo stesso sistema di significazione dei miti, anche per accedere al loro significato occorre fare ricorso all'ambiente nel quale esse si sono formate e sussistono grazie ai narratori e ai fruitori. Infatti Lévi-Strauss non accetta la tesi proppiana della dipendenza genetica delle fiabe dai miti, e quindi, secondo l'antropologo francese, fiabe e miti, oltre a partecipare dello stesso sistema di significazione narrativa, partecipano anche del medesimo contesto storico e culturale.

Diciamo per inciso che la corrente formalista, sorta — come è noto — in seno al Circolo linguistico costituitosi a Mosca nell'inverno 1914-15, si proponeva di promuovere studi di linguistica e di poetica tralasciando i metodi tradizionali della critica letteraria e sperimentando nuovi criteri di analisi. Secondo l'ottica dei formalisti, l'analisi dell'opera letteraria doveva mettere in primo piano la tecnica di elaborazione e la sua forma espressiva, separando la sfera del linguaggio dal contenuto, e cioè dalle idee, dai sentimenti e dai concetti espressi dall'autore. Sulla base di queste formulazioni teorico-critiche, la corrente fu chiamata formalista dai suoi oppositori con fini denigratori[6].

---

[6] Dopo la rivoluzione d'ottobre il Circolo di Mosca, tra i cui aderenti troviamo nomi

La connotazione negativa attribuita al termine formalismo spiega perché Propp, nella sua replica a Lévi-Strauss, respinge l'etichetta di formalista con veemenza, quasi fosse un'ingiuria, e accusa l'antropologo francese di muovergli delle critiche prive di fondamento, che denotavano un giudizio poco ponderato. Infatti Lévi-Strauss mostrava di ignorare: primo, che l'esame morfologico della fiaba era stato basato da Propp sul reale contenuto dei singoli testi narrativi (contenuto che anche Propp ritiene inscindibile dallo schema compositivo); e secondo, che, nella *Morfologia*, l'assenza di riferimenti al contesto etnografico era dovuta al fatto, che egli, reputando l'analisi formale "preliminare" a quella storica, aveva rimandato lo studio storico dei testi fiabeschi all'opera successiva, *Le radici storiche dei racconti di fate*, dove l'analisi è tutta imperniata proprio sul contesto etnografico[7].

Tuttavia, nonostante la sua vivace reazione, e benché in effetti non abbia aderito ufficialmente al formalismo, l'interesse dimostrato da Propp per la forma e per la struttura delle fiabe rivela che egli fu alquanto influenzato da questo movimento di idee, sebbene, rispetto i canoni del formalismo, egli si trovi in una posizione tutta personale, perché tralascia il linguaggio e lo stile delle fiabe e si mette a ricercarne le unità costitutive, cioè gli elementi costanti e invariabili.

Pertanto, prima di procedere alla descrizione dell'analisi morfologica da cui ha ricavato la struttura compositiva delle fiabe, Propp ritiene opportuno fare alcune dichiarazioni di principio. Scrive infatti, nel primo capitolo della *Morfologia*, che ci sono tre modi «con cui possiamo studiare i fenomeni e gli oggetti che ci circondano [:] o considerandone la composizione e struttura, o i processi e mutamenti cui essi sono sottoposti, o il modo in cui hanno avuto origine». E aggiunge «che si può parlare dell'origine di un qualsiasi fenomeno solo dopo che questo stesso fenomeno sia stato descritto». Mentre — nota ancora — nello studio delle fiabe popolari è sempre avvenuto l'opposto: anziché ricercare le modalità della sua composizione, la fiaba «è stata esaminata principalmente da un punto di vista genetico». Da qui scaturisce, per Propp, l'esigenza che «prima di chiedersi *donde*

---

divenuti famosi in Italia (Sklovskij, Jakobson, Ejchenbaum, Majakoskij, Pasternac, ecc.), venne soppresso dal nuovo regime, e i suoi seguaci si trasferirono nel Circolo linguistico di Praga, sorto nel 1926, grazie al quale le teorie formaliste ebbero diffusione mondiale. Per queste e altre notizie sul formalismo si veda il volume *I formalisti russi* cit., con particolare riguardo agli scritti di Roman Jakobson e di Tzvetan Todorov.

[7] Cfr. PROPP, *Struttura e storia nello studio della favola*, in *Morfologia* cit., pp. 201-227.

abbia origine la favola bisogna chiarire *in che cosa essa consista*»[8].

È opportuno ricordare che lo studioso non rivolgeva la sua critica al metodo storico-comparativo, che peraltro aveva applicato nel saggio *La trasformazione delle favole di magia* (pubblicato, come abbiamo detto, nel 1928, stesso anno di uscita della *Morfologia*) e che avrebbe impiegato anche nella maggior parte dei lavori successivi. Infatti, nella seconda opera, Propp si propone di «trovare la base storica che ha fatto scaturire il racconto di fate»[9]. Sviluppando, quindi, la tesi già avanzata negli scritti del 1928 (tesi che, come abbiamo visto, Lévi-Strauss respingerà recisamente): che le narrazioni fiabesche derivino dai miti e dai riti (e che nella maggioranza dei casi si riferiscano particolarmente, o alle credenze intorno alla morte e alla migrazione delle anime, o ai riti di iniziazione dei giovani), ipotizza che tali narrazioni possano farsi risalire alle società primitive nella fase della caccia.

Propp apre la *Morfologia* lamentando la scarsezza della «letteratura scientifica» relativa al racconto fiabesco e muovendo puntuali e fondate critiche a tutti quegli autori che avevano affrontato la questione della classificazione dei racconti popolari basandosi sulla varietà dei temi e degli intrecci. Egli dimostra che non sono stati ancora elaborati «criteri veramente obiettivi per la distinzione di un intreccio dall'altro»[10]. Per cui le sue critiche si estendono anche alla Scuola Finnica che aveva fatto propria la classificazione delle fiabe per tipi e motivi proposta da Aarne e imperniata anch'essa su criteri "arbitrari" ed "empirici"[11].

---

[8] *Morfologia*, p. 9.

[9] *Le radici storiche dei racconti di fate*, trad. di Clara Coïsson, Einaudi, Torino, 1949, p. 25. Le locuzioni "racconti di fate" e "favole di magia" (che compaiono rispettivamente nel suddetto titolo e nel saggio del 1928), si devono assumere come sinonimi del termine "fiaba", sia perché stanno ad indicare questo genere narrativo, e sia perché sono la traduzione del termine russo *skazki* (fiaba) che Propp ha usato pure nel titolo originale dell'opera *Morfologia della fiaba*.

[10] Vedi *Morfologia*, pp. 14-18.

[11] Propp si riferisce al repertorio di ANTTI AARNE, *Verzeichnis der Märchentypen*, in *"Folklore Fellows Communications"*, Helsinki, n. 3, 1911. Esso è stato ampliato successivamente da Stith Thompson in A. AARNE - S. THOMPSON, *The Types of the Folktales. A Classification and Bibliography* (in "Folklore Fellows Communications", Helsinki, n. 74, 1928, Second Revision, ivi, n. 184, 1961). Il Thompson ha pure elaborato il *Motif-Index of Folk Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1955-58, voll. 6 (già in F.F. Communications, nn. 106-109 e 116-117). Queste opere sono due strumenti metodologici finalizzati alla classificazione internazionale dei tipi e dei motivi fiabeschi, secondo le categorie già fissate da Aarne. Il Thompson, che nel 1946 ha pubblicato il primo trattato su *La fiaba nella tradizione popolare*, (prima ed. it., Il Sag

In considerazione del fatto che temi, intrecci e tipi sono variabili, e che pure i motivi sono soggetti a continue trasformazioni — cosa che Propp ha dimostrato efficacemente nel saggio *La trasformazione delle favole di magia* —, il nostro studioso tralascia tipi e motivi e ricerca, invece, gli elementi invariabili delle fiabe attraverso i quali giunge alla scoperta del loro schema compositivo.

Sicché, applicando l'analisi morfologica, che consiste nel "dissezionare" le fiabe per individuarne le parti costitutive e il modo in cui esse stanno in relazione, Propp scopre nelle fiabe popolari 31 elementi costanti che chiama "funzioni". Ogni funzione viene da lui definita con un sostantivo e indicata con un simbolo. Visto che ogni funzione occupa quasi sempre lo stesso posto all'interno del racconto fiabesco, la successione dei 31 simboli costituisce per Propp una formula. Formula che acquista il valore di "un'unità di misura" o "modello" a cui rapportare i singoli testi. Infine, confrontando i testi con questo modello, lo studioso scopre che nessuna fiaba popolare contiene tutte insieme le trentuno funzioni, anche se in realtà è possibile crearne "artificialmente" una che le contenga tutte. Ma, oltre al fatto che le funzioni si susseguono nel testo fiabesco sempre nello stesso ordine, Propp constata che alcune di esse sono accoppiate (divieto/infrazione, lotta/vittoria, compito difficile/adempimento, ecc.), per cui se manca una funzione della coppia manca anche l'altra. Invece, una funzione che non manca mai — avverte Propp — è la numero 8 (consistente, secondo i casi, o in un danneggiamento o in una mancanza), e ciò perché — spiega il nostro studioso — senza di essa l'azione narrativa non potrebbe avere avvio, essendo la fiaba il racconto delle vicende che portano alla risoluzione in positivo della situazione negativa iniziale[12].

---

giatore, Milano, 1967), è ritenuto uno dei maggiori esponenti della Scuola finnica.

È opportuno ricordare che la Scuola finnica, sorta ad Helsinki nel 1910, privilegiava e privilegia (essendo tuttora operante), lo studio delle cosiddette tradizioni orali, ma ha sempre rivolto particolare attenzione al racconto popolare. Il limite maggiore dei primi seguaci di questa scuola è stato quello di volere stabilire, avvalendosi del metodo storico-geografico, il luogo di nascita e la forma originaria dei singoli tipi narrativi sulla base dei motivi che ne compongono l'intreccio. Mentre la natura e il carattere essenzialmente dinamici della tradizione orale non permettono di conseguire risultati attendibili in questa direzione. Infatti l'approfondimento in senso spaziale e temporale delle ricerche intorno a un qualunque tipo narrativo porta inevitabilmente alla scoperta di nuove varianti che rimettono in discussione i risultati precedenti. Sicché i "Finnici" hanno finito col rinunciare alla ricerca dell'archetipo e a limitarsi a quella dell'*oikotype*, cioè del tipo narrativo proprio di un determinato contesto storico-geografico.

[12] Cfr. *Morfologia*, cap. III, pp. 31-70.

È bene ricordare, a questo punto, che Propp ha fatto oggetto principale della sua analisi la grande raccolta ottocentesca di fiabe russe di Aleksandr N. Afanas'ev[13], da cui è tratta tutta la esemplificazione presente nella *Morfologia* e nelle *Radici storiche*. Tuttavia, poiché ovviamente non ha limitato l'indagine alle fiabe popolari del suo paese, egli perviene ad altre importanti conclusioni: che il modello da lui elaborato non è peculiare delle fiabe russe giacché si può ritrovare anche nelle fiabe di tutti gli altri popoli; che tale modello non è esclusivo del genere fiaba, in quanto è riscontrabile anche negli altri generi narrativi (leggenda, novella, racconto d'animali); e infine che si possono costruire delle fiabe «in modo del tutto diverso» da esso[14].

Ma sebbene Propp non attribuisca al suo schema un valore universale, il genere fiaba resta per lui una categoria a sé stante[15], che si distingue dagli altri generi non tanto per la presenza di motivi magici e meravigliosi (fate, streghe, orchi, oggetti e animali parlanti, ecc.) o per le sue peculiarità stilistiche[16], quanto per le sue "caratteristiche strutturali"[17].

---

[13] Dell'opera è stata fatta una versione italiana (senza le note e senza le varianti dell'edizione originale), col titolo *Antiche fiabe russe*, pref. di Franco Venturi, Einaudi, Torino, 1953. Il nome di Afanas'ev è ricomparso recentemente sulla nostra ribalta editoriale con la pubblicazione del volume *Fiabe russe proibite*, a cura di Pia Pera, Garzanti, Milano, 1990, contenente le fiabe che la censura dello zar Nicola I aveva fatto espungere dalla raccolta originaria perché oscene, ma che erano state pubblicate a Ginevra, nel 1872, in lingua russa.

[14] Cfr. *Morfologia*, pp. 105-106.

[15] Ivi, p. 25.

[16] Propp accenna marginalmente allo stile narrativo nell'ultimo capitolo della *Morfologia*, dove passa in rassegna i luoghi del testo fiabesco in cui il narratore avrebbe, ora più ora meno, libertà di espressione. Quindi, limitandosi ad osservare che lo stile della fiaba popolare sta in rapporto diretto con la personalità del narratore, liquida la questione dicendo: «Lo *stile* della favola è fenomeno che deve essere studiato a sé» (p. 120). Ma in effetti Propp non è interessato a questo tema, tanto è vero che non lo approfondisce nemmeno nell'ultima opera, dove si limita a dedicare una paginetta allo stile delle fiabe cumulative (che hanno una struttura diversa dal modello individuato nella *Morfologia*) e dove, nell'ultimo capitolo, aggiunge solo qualche notazione sullo stile fiabesco in generale e sempre in relazione al ruolo del narratore popolare (Cfr. *La fiaba russa* cit., pp. 343-344 e pp. 368 sgg.). Sui caratteri peculiari dello stile fiabesco è uscita recentemente l'opera di C. LAVINIO, *La magia della fiaba, tra oralità e scrittura*, La Nuova Italia, Roma, 1993, a cui si rimanda tra l'altro anche per l'ampia e aggiornata bibliografia. A proposito della definizione del genere fiaba e dei suoi rapporti con gli altri generi, ci limitamo a ricordare due opere ormai classiche: A. JOLLES, *Forme semplici*, Mursia, Milano, 1980 (ediz. orig. 1930), e M. LÜTHI, *La fiaba popolare europea. Forma e natura*, ivi, 1979 (ediz. orig. 1947) nonché la voce *Fiaba*, in "Enciclopedia Einaudi", Torino, vol. VI, pp. 116-134.

[17] Cfr. *Morfologia*, p. 105.

A questo punto ci preme precisare che il concetto di funzione elaborato da Propp non possiede lo stesso valore semantico dato a questo termine dai funzionalisti inglesi e praghesi, dai quali fu messo in circolazione negli anni venti col vario significato di "ruolo", "compito svolto", o "contributo". Per Propp la funzione indica infatti «un rapporto costante tra elementi variabili». Questa definizione, che contribuisce ad accostare lo studioso russo ai presupposti dello strutturalismo, significa, come avverte egli stesso, che, a prescindere dagli attributi e dalle motivazioni di chi la compie, «ad una stessa azione segue sempre la stessa conseguenza», per cui — tanto per fare qualche esempio — al divieto segue regolarmente l'infrazione, alla lotta segue la vittoria, alla partenza dell'eroe segue sempre il ritorno, e via dicendo.

Attraverso l'esame dei testi Propp rileva infatti che, passando da una fiaba all'altra, le stesse funzioni sono compiute da personaggi con identità diverse (Cenerentola, Biancaneve, Pollicino; il principe, il minore di tre fratelli; la strega, il mago, ecc.). Mentre, prescindendo dagli attributi dei personaggi (che, per Propp, appartengono agli elementi variabili della fiaba[18]), e tenendo conto solamente delle funzioni, si scopre che i personaggi delle fiabe sono soltanto sette (eroe, antagonista, mandante, donatore, aiutante, il falso eroe, la principessa) e a ciascuno, indipendentemente dalla sua identità, ma secondo il suo ruolo, compete una sfera d'azione, cioè uno specifico gruppo di funzioni[19].

Prima di concludere vogliamo ricordare che altre notazioni di Propp, che lo avvicinano ai principi dello strutturalismo, riguardano la questione della permutabilità delle funzioni[20]. Ma poiché si tratta di una questione complessa che lo studioso russo non ha approfondito, ci limitiamo a dire che Lévi-Strauss ha molto apprezzato questa intuizione proppiana per il suo valore euristico sul piano dei rapporti tra il livello sintagmatico e quello paradigmatico del testo narrativo[21].

---

[18] In quanto "grandezze variabili" i personaggi non rientrano, per Propp, nella formalizzazione. Analogamente ne restano escluse le altre parti variabili della fiaba che sono: gli elementi di collegamento tra l'una e l'altra funzione, le triplicazioni (o di un attributo o di un oggetto o di una azione), e le eventuali motivazioni date dai narratori sul comportamento dei personaggi (cfr. *Morfologia*, cap. V, pp. 76-84).

[19] Vedi a questo proposito il cap. VI, intitolato appunto, *Distribuzione delle funzioni secondo i personaggi*, pp. 85-89. Propp continua l'analisi dei personaggi delle fiabe e dei loro attributi nei capp. VII (pp. 90-92) e VIII (pp. 93-97).

[20] Ivi, pp. 114-118.

[21] Cfr. LÉVI-STRAUSS, in *Morfologia*, pp. 188 sgg.

Chiudiamo, infine, queste brevi note osservando che, negli ultimi trenta anni, le ricerche proppiane sulla fiaba e sul racconto popolare in genere, sono state riprese da molti studiosi, e, tra gli altri, dai noti semiologi Greimas e Meletinskij. Questi ultimi, dimostrando la possibilità di altri percorsi strutturali, hanno avviato un nuovo capitolo nel settore della narratologia[22]. Infatti, anche se lo schema compositivo della fiaba scoperto da Propp è sempre valido, le ambiguità e le incertezze della sua analisi morfologica offrono spunti per nuove linee di ricerca e per ulteriori approfondimenti.

---

[22] Vedi A.J.GREIMAS, *La semantica strutturale. Ricerca di metodo*, Rizzoli, Milano, 1968 (ed. orig. 1966); E. MELETINSKIJ, *La struttura della fiaba*, con prefazione di A. Buttitta e saggio introduttivo di D. Ferrari-Bravo, Sellerio, Palermo, 1977 (ed. orig. 1969).

FELICE RAPPAZZO

FORTINI, GOETHE, E GLI SPETTRI DEL NEGATIVO[1]

1 - La cultura del Negativo (per il momento la definiamo genericamente così) costitutisce uno dei contenuti costanti dell'elaborazione teorica di Franco Fortini a partire dagli anni Sessanta. Rispetto ad essa, lo scrittore si pone per lo più in posizione polemica, talora sarcastica e aspra, apparentemente sulla scia di uno dei suoi maestri dichiarati, Lukács. Ma dall'altra parte bisognerà riconoscere che in questo rapporto c'è qualcosa di ambivalente e conflittuale: costantemente ricacciato, il Negativo costantemente riappare. La polemica contro le sue molte facce (l'irrazionalismo, il nichilismo, l'individualismo antidialettico) non è condotta, infatti, da posizioni razionalistiche, anch'esse, per altro verso, duramente criticate[2]. La posizione cui Fortini sembra mantenersi fedele a lungo è quella enunciata con più chiarezza in un lavoro minore, il saggio introduttivo ad un'antologia di scrittori surrealisti: riconoscimento di «una parte dell'uomo ingiustamente condannata — il desiderio, l'eros, il sogno, il delirio», come fondamento di una società più libera; ma al tempo stesso, necessità che essa sia «integrata nella luce diurna, trasferendo su altre parti dell'uomo i segni negativi che [...] l'hanno accompagnata»[3]. La legittima presenza dell'"ombra" nella

---

[1] In questo saggio le pagine dedicate al rapporto di Fortini col *Faust* di Goethe, ossia la maggior parte del 2° paragrafo, riproducono, con lievi varianti e qualche ampliamento, quelle corrispondenti di un saggio su *Fortini e la cultura del Sessantotto*, apparse su «Allegoria», 1995, n. 21- 22, pp. 142-61, fascicolo interamente dedicato alla figura dello scrittore.

[2] Uno degli esempi più rilevanti di quest'ultimo atteggiamento è il saggio del 1965 che prende spunto dal "dialogo" fra Cesare Cases e Ernesto De Martino; col titolo *Due interlocutori* lo si legge in *Questioni di frontiera*, Torino, Einaudi 1977, pp. 7-15; ma si veda ancora *Le mani di Radek* (1963), in *Verifica dei poteri*, Milano, Garzanti 1974 (su licenza Il Saggiatore 1965), pp. 129-39; e, naturalmente, molti altri passi degli anni Sessanta e Settanta.

[3] Cfr. F. Fortini, *Introduzione* a *Il movimento surrealista,* Milano, Garzanti 1959, pp. 48-49.

vita dell'umanità, dunque, non giustifica l'arruolamento del momento pulsionale all'ombra del Grande Capitale Positivo[4]: che è poi il vero rischio che Fortini sembra (non certo a torto) paventare.

Gli spunti polemici contro il Negativo s'infittiscono progressivamente nel corso degli anni Sessanta e Settanta, fino a diventare dominanti fra il '76 e il '77. Fortini sembra rispondere in tal modo (e talvolta egli lo dichiara esplicitamente) ai risvolti irrazionalistici, soggettivistici, da «surrealismo di massa» dei "movimenti", nei quali egli scorge, accanto ad esigenze sociali e politiche sacrosante, anche gli aspetti semplicemente legati alla modernizzazione della società capitalistica. Sono note le sue posizioni di critica alla cultura del dissenso[5], in apparenza paradossali per chi era, ed a ragione, considerato un "cattivo maestro" del '68, ed uno fra i principali esponenti del marxismo "critico" e degli antesignani della cultura della Nuova Sinistra. L'infittirsi degli spunti polemici dimostra una insofferenza progressiva verso la cultura giovanile del decennio dei movimenti, una insofferenza fors'anche psicologica, ma certamente motivata sul piano culturale. Si può sostenere che, se verso il '68 Fortini mantiene una disposizione dialettica, nella quale l'asperità delle posizioni non esclude una adesione ed un riconoscimento di fondo, verso il '77 egli giunge ad una contrapposizione molto più netta: la cultura del ribellismo giovanile è da lui vista quasi come risvolto di una riorganizzata cultura borghese.

Seguiamo dunque Fortini soprattutto in due momenti esemplari del suo rapporto col Negativo: il primo, più indiretto, è il suo lavoro alla traduzione del *Faust* di Goethe; il secondo, più esplicito, è la sua attività, soprattutto pubblicistica, nel biennio '76-77.

2 - Il lavoro al *Faust* di Goethe impegna lo scrittore durante la seconda metà degli anni Settanta. Si capisce che tradurre un'opera di così grande rilievo comporta uno sforzo d'interpretazione che oltrepassa il piano, pur decisivo, della resa testuale (lessico, metrica, sintassi), per affrontare, alla radice del lavoro che si compie sul terreno tecnico e filologico-letterario, complessi nodi ideologici, nodi e temi inerenti alla nostra civiltà. È chiaro,

---

[4] «La necessità di negare il presente ci consegnava agli apologeti della Negazione, uno stendardo che oggi sventola nelle prime file degli eserciti del Grande Capitale Positivo»; così in *Contro il rumore* [1969], ora in *Questioni di frontiera*, cit., p. 90. In questo saggio Fortini mette già a fuoco, seppure ai margini del suo discorso principale, il tema che guiderà la sua riflessione a partire dal '76.

[5] Cfr. *Il dissenso e l'autorità*, in «Quaderni piacentini», n. 34, maggio 1968; ora in *Questioni di frontiera*, cit., pp. 53-67.

dunque, che si hanno qui due piani dell'interpretazione: il primo è quello affidato direttamente alle soluzioni testuali; è decisamente il più importante, se si guarda alla traduzione, ma anche il più implicito (e in queste pagine, naturalmente, non potrà nemmeno essere sfiorato)[6]; il secondo è il piano *critico*, che precede, o accompagna, il testo. Nel caso del *Faust*, Fortini affida il suo pensiero soprattutto all'introduzione e alle note; qui egli si misura, oltre che con i problemi complessi posti dalla forma dell'opera, anche con una illustre tradizione ermeneutico-critica e filosofica, che nella grande opera di Goethe ha avuto terreno di cimento e che costituisce una mediazione irrinunciabile. Ma egli guarda senza dubbio anche alla contemporaneità (ellitticamente, com'è suo costume), alla storia che si svolge sotto i suoi occhi, alla cultura che essa produce: il lavoro al *Faust*, possiamo sostenerlo, è anche una sorta di controcanto alla cultura del '68; un controcanto ora consonante, ora (più spesso) diffidente. Le posizioni rese esplicitamente nei saggi "politici" hanno dunque un risvolto interessante anche nel campo critico[7].

---

[6] Non può certo sorprendere che Fortini veda nella tragedia l'efficacia e la durata di un "classico", utilizzando gli stessi concetti, e quasi le stesse parole impiegate nell'articolo "politico" *Più velenoso di quanto pensiate* (1971), che si legge in *Questioni di frontiera*, cit., pp. 16-28. Il «classico» tende a sparire dall'orizzonte dei lettori, ma «solo finché c'è nebbia». Di questo, e dei criteri utilizzati per la traduzione (attività da lui accostata più alla saggistica che alla poesia) egli parla nelle prime pagine della breve *Introduzione* a J.W: Goethe, *Faust*, Milano, Mondadori 1970, e, più diffusamente, nell'intervista data a M. Miccinesi per «Uomini e libri», n. 32, febbraio 1971, pp. 17-20; alcune pagine della stessa intervista, criticamente innovative e decisive anche rispetto alle posizioni espresse altrove, diventano poi il par. V della nuova *Introduzione* alle successive edizioni dell'opera; si citerà dunque dalla più recente di queste, la settima (1990).

Per quanto attiene agli aspetti formali e interpretativi della traduzione, basta qui richiamare il seguente passo dalla citata intervista a «Uomini e libri»: «In un suo modo approssimativo la traduzione vorrebbe suggerire con i mezzi del linguaggio a noi contemporaneo una vicinanza-distanza, una valutazione di coordinate, delle grandi componenti ideologico-storiche dell'opera goethiana [...] quali esse sono o presenti o impallidite nella coscienza linguistica e culturale del lettore immaginario che la traduzione evoca» (p. 18).

[7] È probabilmente frutto della riflessione che andava svolgendo in quegli anni su Goethe la voce «demonico» che Fortini pone in *Ventiquattro voci per un dizionario di lettere*, Milano. Il Saggiatore 1968. Il passo più interessante è probabilmente quello in cui, partendo dalla figura del Mefistofele goethiano e dalla sua ripresa nei decenni successivi, lo scrittore osserva che «Tutta l'ala occultistica, ermetica e mistica del romanticismo europeo confermò così la sua vocazione verso il satanismo: mentre dalle parole goethiane doveva discendere, un mezzo secolo più tardi, il "dionisiaco" di F. Nietzsche e, sul finire del secolo, l'"inconscio" di S. Freud» (p. 186).

Dei due assi interpretativi possibili e praticabili da parte di un lettore e critico che si richiama al marxismo, quello di Lukács e quello di Adorno, Fortini sceglie con nettezza il primo (forse anche per il prestigio di Cases, suo amico e consulente per le questioni linguistiche), ma con riserve e correttivi e dubbi notevoli e progressivamente crescenti: quanto al secondo — che certamente non ha la rilevanza del primo, anche per l'impegno differente dei due filosofi su Goethe, ma che pure pone questioni decisive — esso non viene scartato, ma presentato nella luce adatta a lasciarne filtrare le domande essenziali.

Nella costellazione critico-teorica di Lukács, è noto, il *Faust* ha un ruolo centrale. Il demonismo dell'impulso faustiano non è nascosto, ma viene riassorbito nella positività dello *Streben*. Faust è il rappresentante (positivo) dell'umanità, in lui individuo e specie si identificano in un nesso inscindibile. Lo «svilupo reale delle forze di produzione», campo nel quale veniamo condotti dalla tragedia di Goethe, redime ogni male originario: «Il carattere diabolico della forma capitalistica di tale progresso non è in Goethe [...] per nulla attenuato; ma nello stesso tempo Goethe mostra che qui soltanto si apre il vero campo della prassi umana. [...] Egli crede in un *nucleo* incorruttibile posto dall'uomo, nell'umanità e nel loro sviluppo; egli crede che sia possibile salvare questo nucleo anche nella forma di sviluppo capitalistica, anzi soprattutto *nonostante* tale forma»[8] (poco importa che si tratti di un segmento argomentativo di ascendenza marxiana, se è vero che da essa promanano sinistri bagliori terzinternazionalisti). Così il proletariato può riconoscersi nel «*nucleo* incorruttibile» dell'uomo, e redimere la specie e la totalità, raccogliendo le bandiere lasciate cadere dalla borghesia. Fortini non recepisce certo l'implicito ed esplicito invito al "progresso" che viene da questo notissimo passo lukacsiano (da lui peraltro citato), né alla continuità fra le istanze rivoluzionarie della borghesia e del proletariato. È, quest'ultimo, il punto su cui difficilmente contestabile appare, per l'appunto, la posizione di Adorno: «l'elemento borghese come mediazione dell'assoluto» è la pretesa ideologica di una dialettica grazie alla quale «l'universale buono si realizzerebbe soltanto passando attraverso la situazione determinata, nella finitezza e fallibilità di questa»[9]. Ma Fortini vi coglie probabilmente uno sgradevole profumo di Negativo e di antidialettica, sicché, pur assegnando, nelle note, l'opportuno rilievo a

---

[8] G. Lukács, *Goethe e il suo tempo*, Firenze, La Nuova Italia 1974, pp. 257-59.

[9] Th. W. Adorno, *Note per la letteratura (I). 1943-1961*, Torino, Einaudi 1979, pp. 128-29.

Adorno, finisce col dar ragione a Lukács (e a Cases)[10]. L'Uomo-Faust alla fine vince la sua scommessa.

Non è possibile, qui, ricostruire più analiticamente i passi di questa interpretazione. Quel che importa è sottolineare che essa sembra essere condotta più in odio agli Spettri che per adesione al Positivo, secondo linee di pensiero che in Fortini sono analoghe (si potrebbe forse azzardare: identiche) a quelle che lo guidano nel giudizio sul '68. Quel che egli accetta pienamente del personaggio di Goethe è la positività dello stare al mondo; fuori di questo modo «si trovano solo gli "sciagurati spettri" [...] che Faust sfida poco prima della morte e che spesso avevano perseguitato il suo autore»[11].

Faust parla qui della *Sorge* (la Cura, come traduce Fortini con molti altri), venuta a tormentarlo dopo l'incendio della capanna di Filemone e Bauci, e mentre il centenario protagonista si appresta all'ultimo sforzo di colonizzatore. Per Lukács (e non possiamo stupircene) ella è semplicemente un'emissaria di Mefistofele, che tenta in tal modo la sua ultima carta per distrarre Faust dallo *Streben*. Colpisce, e stupisce, invece, che Fortini si collochi anche in questo caso nel solco del filosofo ungherese, sebbene in modo molto problematico, e senza accettarne l'oltranzismo. La positività di Faust, in questo estremo punto, consisterebbe nel rifiuto di utilizzare la magia per liberarsi della Cura! Ma questa osservazione, pur corretta, non consente poi a Fortini di notare che la Cura viene, cronologicamente e logicamente, *dopo* la distruzione della capanna e dei tigli, con la conseguente morte di Filemone e Bauci e del Viandante, e che tale distruzione, indotta dallo stesso Faust, era conseguenza della sua ferma volontà di impossessarsene; inoltre Faust, appena accecato, rilancia vigorosamente il lavoro di colonizzazione, invitando Mefistofele a spremere quanto più possibile gli operai. Che la Cura non sia un'emissaria di Mefistofele, ma, invertendo la logica della sequenza, il rovescio della cieca brama di potere e del delirio cieco di onnipotenza di Faust (non rassegnato, poco prima, a lasciare ai due vecchi la capanna ed i tigli, luogo simbolico dei valori patriarcali o dei Valori *tout-court*, cui la borghesia non può accedere se non impossessandosene e in ciò stesso distruggendoli)[12], è dunque un'interpretazione age-

---

[10] I luoghi principali nel quale questo dibattito viene presentato sono, oltre ad alcuni passi della *Introduzione*, soprattutto le Note. Cfr. in particolare la nota alla scena dell'incendio della capanna di Filemone e Bauci, e quella al monologo finale di Faust, rispettivamente alle pp. 1112 e 1115 della citata edizione del *Faust*.

[11] Cfr. F. Fortini, *Introduzione* al *Faust*, cit., p. XXXI.

[12] Fortini si avvale qui, fra l'altro, dei suggerimenti contenuti nel saggio di G. Baio

volmente disponibile: essa fonda logicamente, del resto, quella che Adorno conduce a proposito della scena conclusiva della tragedia, con la salvazione di Faust. Fortini segnala la centralità di termini come *Angst e Sorge* nella letteratura psicoanalitica e fenomenologica, ma poi (forse perché *Sorge* è termine caro a Heidegger) i presunti caratteri irrazionalistici di queste figure finiscono con l'avere il sopravvento. Il fatto è che il *Faust*, giocato costantemente sul contrasto e sulla dualità (Faust-Mefistofele, le «due anime» dello spirito borghese reciprocamente irriducibili, la *forma* che guarda assieme, strabica, al passato e al futuro), impone anche al lettore una scommessa: «scommessa sul trionfo finale, nell'umanità, del positivo sul negativo, del senso sul non-senso»[13]. La relativa enfasi di questa e di altre enunciazioni non deve far dimenticare che gli Spettri, ricacciati indietro, sono comunque stati evocati. Ritroviamo qui il programma "pedagogico" adombrato nel volume del '59 sul Surrealismo: la parte oscura dell'uomo «dev'essere integrata nella luce diurna».

Che il culto per la "positività" sia insidiato, è testimoniato, fra l'altro, dal V paragrafo dell'*Introduzione*, che arricchisce le edizioni successive alla prima e che proviene, come si accennava, da un'intervista del 1971[14]. Fortini sembra qui sottoporre a verifica e revisione le sue posizioni, e (sebbene quella che segue non possa essere più che un'ipotesi, suffragata tuttavia dal ripetersi, nelle citazioni che si susseguono, di riferimenti al «nostro tempo»), pure è possibile che la radicalità della critica al continuismo, la capacità di settori del "movimento" del '68 di aprire nuovi campi di analisi materialistica della società abbiano avuto il loro peso in tale operazione. Qui, «i medesimi eventi della cultura e della storia mondiale contemporanea che hanno reso inattuale il fautismo» mettono in discussione,

---

ni, *Classicismo e rivoluzione. Goethe e la Rivoluzione francese*, Napoli, Guida 1969. Baioni parla fra l'altro di «esorcizzazione umanistica del demonismo capitalistico», e osserva che Faust «può essere un genio demiurgo dell'azione solo in quanto egli si serva nella sua opera di conquista e di colonizzazione della violenza e dell'inganno di Mefistofele. Il suo nuovo regno infatti non può essere edificato senza schiavi». E tuttavia l'«edificazione di un mondo nuovo che il genio dell'azione realizza dominando con l'aiuto di Mefistofele la forza della natura non può tuttavia dirsi veramente conclusa senza il sacrificio della capanna di Filemone e Bauci [...]

Si ha così con l'incendio della capanna di muschio la profanazione dei valori larici e la distruzione dell'idillio patriarcale ad opera del colonizzatore ottocentesco» (pp. 321-22).

[13] Cfr. F. Fortini, *Introduzione* al *Faust*, cit., p. XXV.

[14] Cfr. in proposito la precedente Nota 6.

fra le altre interpretazioni, «anche quella che, con Lukács, tendeva a salvare l'umanesimo della filosofia classica tedesca (e perciò di Goethe) in un presente o un prossimo avvenire socialista». Questa impegnativa dichiarazione avvia argomenti che leggono e valorizzano «i caratteri tipici della dissoluzione della parodia, della ironia, della abnormità», e, per finire, dell'allegoria:

> Il sincretismo stilistico e l'eclettismo del materiale figurativo e verbale del Secondo *Faust* [...] ci consente forse di sentire tutta l'opera come la anticipazione, la profezia, d'una condizione profonda della nostra età: la compresenza e la convivenza di gradi diversi di autenticità e di vita, di cristallizzato e di fluido, di semivivi e di semiferini, di "idoli" e di organismi. «*Noi siamo allegorie*» è detto, nel *Faust II*; e molti, nel nostro tempo, avvertono oggi il severo carattere allegorico, quindi larvale, nel senso di maschera, di ruolo e di allusione, della nostra umanità, di gruppi e individui[15].

Anche il Negativo ha più spazio, seppure "condizionato"; dopo Auschwitz non solo è possibile ancora leggere il *Faust*, ma è per di più doveroso leggerlo «distinguendovi meglio tutta la parte di negatività e di orrore di cui Goethe aveva tanto più fornito la sua opera quanto più aveva preteso espungerla». I temi del «doppio», del «feticcio», della contraddizione fra inautenticità e "vita vera", consentono dunque una nuova lettura — conclude Fortini — «post-decadente» ma anche post-lukacsiana, che riproponga un'interpretazione «umanistica» rinnovata: «Infatti oggi il testo goethiano si presenta tale che solo una visione anamorfica, ossia obliqua, può rivelarne a tratti l'immagine latente».

Non è lecito pensare a un cedimento alla cultura del "Negativo". Vanno piuttosto intraviste, in queste dense pagine, le risposte a contraddizioni reali, la percepita improbabilità del pregiudizio classicistico, il riconoscimento della capacità critico-cognitiva della moderna allegoria. E si aprono semmai spazi, allontanandoci ormai da Goethe, ad una più meditata, e forse dolente, analisi della «condizione umana». E difatti: «mettere in guardia i rivoluzionari dalla illusione che non esista una condizione umana»; questo è l'insegnamento che Fortini attribuisce a Giacomo Noventa, acuto e marginale recensore di *Uomini e no* di Elio Vittorini. Fortini richiama Noventa, ma anche Goethe, in un saggio fondamentale per la critica vittori-

---

[15] Questa citazione e la precedente si leggono nella *Introduzione* al *Faust*, cit., alle pp. XXV-XXVI; le successive alle pp. XXVII-XXVIII.

niana (e non solo), nel quale mette in evidenza i caratteri da «intellettuale borghese» di Enne Due, imputando proprio a questi l'impossibilità dell'amore con Berta, frenato, più che dalle convenzioni sociali, dal virtuismo dell'azione. Egli vede in Vittorini una frattura, e nel romanzo il segno di questa: «In profondo, l'autore di *Uomini e no*, ossia il poeta, ha trovato il modo di dire l'altra faccia di sé, quella pertinacemente negata in tutte le sue altre opere. *Vittorini fuggiva dal negativo. Ne aveva orrore. E tanto più lo portava profondamente entro di sé e lo respingeva.* Non a caso i suoi momenti più alti sono quelli, rari, in cui circuisce, avvicina, respinge, l'insorgenza della morte»[16]. Non si può certo, di queste frasi, sostenere con certezza che in esse voglia identificarsi lo stesso critico. Tuttavia esse sono un segno dello spazio che il negativo (l'oscurità, l'incertezza, la morte, per l'appunto; non il Negativo trionfante, segno della volontà di potenza) acquista o mantiene nella riflessione di Fortini. L'anno del saggio, il 1973, designa chiaramente, fra l'altro, il periodo del cosiddetto «riflusso», dei dubbi e delle incertezze e del "ritorno al privato" tipico della generazione "rivoluzionaria" del '68. Nello stesso anno un altro saggio è forse ancora più esplicito. Prendendo spunto da una recensione della Rossanda al film *Sussurri e grida* di I. Bergman, mentre riprende alcune sue posizioni sulla bellezza (che «allude, implica, manifesta qualcosa. E milita contro la falsità. [...] È un segno di contraddizione») e sulla forma poetica (essa «non è altro che *un caso* di quella più generale capacità formativa e formale che non abbandona mai gli uomini») che erano già state elaborate negli anni Sessanta, Fortini denunzia l'arrestarsi della cultura marxista davanti alla soglia dei «limiti oscuri» della morte, del biologico, dell'inconscio, limiti che non si possono in alcun modo identificare con l'irrazionalismo e con la reazione:

> Il «marxismo» insomma, nei confronti del «limite oscuro» ha avuto un atteggiamento duplice: o ne ha fornito una interpretazione illuministica, scientifica, positivistica o «materialistica», di un materialismo pronto ad accusare di cedimenti idealistici, mistici e irrazionalistici chiunque osasse guardare, appunto, oltre i «limiti oscuri», perché il biologico venisse stoicamente assunto, in modo razional-scientifico, nella luce della «coscienza», senza tentennamenti: oppure ha taciuto, ha girato attorno all'argomento, *lo ha separato*. E quelli che hanno scelto questo secondo atteggiamento sono i più[17].

---

[16] F. Fortini, *Rileggendo «Uomini e no». Berta, Enne due e Giacomo Noventa*, in «Il Ponte», n. 7/8, luglio-agosto 1973, pp. 982-93; il passo citato è a p. 988.

[17] F. Fortini, *I «limiti oscuri»* [1973], in *Insistenze*, Milano, Garzanti 1985, pp. 138-42; la citazione è a p. 141.

3 - Negli anni che seguiranno, Fortini avrà modo di sfoderare tutta la sua *vis* polemica per denunciare, al loro nascere, la combinazione di nichilismo e soggettivismo, di culto della vita come «informe», di "debolismo" irrazionalistico e Volontà di Potenza (caratteri, in una parola, della cultura borghese) che si annidavano, dopo il "riflusso", anche nelle frange estremistiche del movimento del '77, e la pericolosa autonomizzazione del *sociale* dal *politico* (il «compromesso storico» ed il cosiddetto "movimentismo" dominante nel '77 sono fenomeni simmetrici e speculari).

La moda culturale del «Nietzsche di tutti» è quella maggiormente presa di mira. E proprio il titolo «Una lettera a Nietzsche» (che riprende uno degli articoli che la compongono), è quello della prima sezione di *Insistenze*, il volume nel quale Fortini raccoglie, con molti altri, la maggior parte degli interventi apparsi su vari quotidiani (soprattutto «Il Corriere della sera») fra il '76 e il '77.

Il tema dominante è quello della caduta, nella cultura che pur dichiara di richiamarsi a Marx (sia essa quella delle cattedre, sia essa quella dei "movimenti"), di quei riferimenti materialistici che fanno capo al conflitto delle classi per l'egemonia crescente di irrazionalismo nichilistico. Il *muro del rischio* che, con maggiore o minore consapevolezza e responsabilità, la società non vuole affrontare, per ignavia o per timore, restando nevroticamente paralizzata o ricercando soluzioni separate o di ripiego (anni prima duramente represse, ora sapientemente favorite dal potere e dai suoi mezzi di comunicazione) è quello, cruciale, del *conflitto di classe*. Ecco invece che il malessere sociale cerca sfoghi separati e laterali: «quelli dei rapporti familiari, del divorzio, dell'aborto, della condizione della donna, dei devianti, dei carcerati, degli omosessuali, degli esclusi, crateri secondari per occlusione di quello principale». Poco importa che i temi siano degni d'impegno:

> Non hanno fatto in tempo ad emergere, a diffondersi, a formare la propria voce, che gli organismi della gestione istituzionale, da un decennio preoccupati dei guasti e dei rischi di una opposizione informale, li assumono, li ripuliscono, li rendono presentabili, li inquadrano, li restituiscono alla opinione, già pronti a passare alle commissioni, a diventare legge, decreto, circolare esplicativa: tutto, fuorché occasione di crescita di una complessiva coscienza antagonista[18].

Se i *temi* dell'antagonismo, separati dalla «complessiva coscienza anta-

---

[18] Cfr. *Il muro del rischio* [1976], in *Insistenze*, cit., p. 16.

gonista» non vengono percepiti come parti del conflitto di classe e si trasformano in segmenti della cultura radical-borghese, tornando ad essere meri «*instrumenta regni*», è però vero che le responsabilità non sono di tutti in parti uguali. Se *Il muro del rischio* avverte e denuncia il coagularsi, sul piano della cultura e del senso comune, di una nuova situazione sociale, è ben vero che l'irrazionalismo degli intellettuali va ancor più stigmatizzato. Fortini passa in rassegna, ancora nel '76, molte posizioni culturali, spaziando dalla politica *tout-court* alla letteratura. Va segnalato soprattutto, per l'acre e lucido sarcasmo che lo distingue, l'articolo *Il Nietzsche di tutti*, nel quale egli recensisce un libro, in quei giorni molto discusso e "dirompente"[19]. Qui appare, sull'orizzonte del pensiero politico di sinistra, la congiunzione Nietzsche-Heidegger, che produce ben presto una nuova ondata di «marx-nietzschismo». Il fenomeno, in sé, non è nuovo, per Fortini (che rammenta Sorel, e potrebbe ancora richiamare il Surrealismo storico). La novità del giorno consisterebbe, tuttavia, in «una riduzione dell'elemento economico-"scientifico" della tradizione marxiana ed [in] un equivalente aumento del nichilismo, attribuito a potenze telluriche chiamate, per comoda brevità, proletariato»[20]. Senonché (e si tratta del secondo momento essenziale dell'analisi di Fortini) tale nichilismo è funzionale ad una «volontà di potenza» alla quale, rimosso bruscamente Marx, dovrebbe ispirarsi la sinistra: «È un sogno diffuso e non troppo proibito quello di poter essere a un tempo anarchico e istituzionale, negatore e organizzato, "belva" e "compagno"». Fortini dunque va oltre, e denuncia come l'irrazionalismo apparente della opzione nietzsche-heideggeriana sottenda un'idea di progresso e di controllo politico della Tecnica già conosciuto come Positivismo o Pragmatismo. Il "progresso" di questa tradizione non rimanda né a Marx né a Nietzsche; esso è «quello lineare d'una cultura industriale che abbiamo conosciuto in forma, appunto, tedesca prima che americana; e ce ne dolgono ancora le ossa»; quel che rimane, in Cacciari, della tradizione marxista è «l'internazionalismo. Ma quello delle multinazionali; volontà di superpotenze».

Fortini, dunque, non sembra limitarsi alla classica denuncia di posizioni irrazionalistiche; in quelle di Cacciari (e di altri) egli coglie in realtà i primi consistenti segni di quello che, da lì a qualche anno, sarebbe stato definito «pensiero debole», e che avrebbe dominato la cultura degli anni Ottanta[21].

---

[19] *Il Nietzsche di tutti*, in *Insistenze*, cit., pp. 24-28; il volume recensito è *Krisis*, di M. Cacciari.

[20] *Ivi*, p. 25; le successive citazioni rispettivamente alle pp. 26 e 27.

[21] Naturalmente quelli citati sono solo i saggi più espliciti sull'argomento, o quelli

4 - Il movimento giovanile del '77 suscita un notevole dibattito fra gli intellettuali, in parte sorpresi dai caratteri che esso manifesta, così differenti, nonostante l'apparente continuità e le indubbie eredità, da quelli del '68. Su «Il Corriere della sera» di quell'anno ne intervengono, con Fortini, molti fra i più noti (vanno ricordati Volponi, Eco, Ferrarotti, Ronchey), con varie posizioni. Umberto Eco, in particolare, nonostante l'apparente sospensione di giudizio, sembra porsi in sintonia col movimento. Questo sembra infatti assumere caratteri di sovversivismo funzionali ad una visione "semiotica" delle relazioni sociali, visione che richiama Lyotard; non a caso il suo intervento s'intitola *La comunicazione «sovversiva» nove anni dopo il Sessantotto*[22]. Nel citare la bolognese «Radio Alice», sulla quale punta la sua attenzione, Eco sembra ad un tempo diagnosticare ed apprezzare l'irrompere di una nuova cultura. Per le giovani generazioni «Liberare il desiderio vuol dire rifiutarsi "alla ragione, al senso, alla morale, alla politica", significa parlare "dell'irrazionale che sta sotto la buccia di tutti"». Per Fortini, invece, proprio la «liberazione del desiderio» è la controprova del «surrealismo di massa», dell'onda lunga «situazionista» nella quale sembrano necessariamente cadere ed essere trascinati tutti i movimenti intellettuali del nostro secolo, quando in essi si perda il riferimento ai rapporti di produzione e alla divisione di classe. Lo scrittore, s'intende, ha ben chiare le ragioni profonde del disagio giovanile, e non esita a difendere le nuove generazioni quando ciò gli accade (soprattutto ciò avviene con attacchi al perbenismo vincente, allo statalismo trionfante nelle vesti del «compromesso storico»[23]). Ciò non toglie che egli se ne tenga a grandissima distanza, e che la cultura del movimento, con i suoi aspetti di immediatismo, vittimismo e presunta onnipotenza, trovi in lui uno dei più aspri censori. Come era già avvenuto in occasione del '68, come quasi sempre gli accade, tuttavia, il rapporto di Fortini con l'attualità riesce ad esprimersi solo ellitticamente. Così la "ri-

---

più precisamente diretti al bersaglio; i temi che vi si affrontano circolano anche in molti altri saggi di quegli anni. Va ricordato almeno, per la qualità argomentativa, il saggio *Gli ultimi Cainíti* [1976], in *Questioni di frontiera,* cit., pp. 91-115: vi si affrontano, a partire da una polemica fra G. Sertoli e G. Pasqualotto, non solo i temi che già appaiono negli articoli presi in esame sopra, ma anche quelli, altrettanto "fortiniani", del rapporto progresso-regresso, del conflitto latente sotto le superfici dell'"identico", dell'incerto ruolo degli intellettuali nel loro rapporto con la verità.

[22] L'articolo di Eco appare su «Corriere della sera» del 23 febbraio 1977.

[23] Si veda in proposito soprattutto l'articolo *Che cos'è la reazione*, apparso su «il Corriere della sera» ancora del 23 febbraio 1977, e ripubblicato in *Insistenze*, cit., pp. 34-37.

sposta" al movimento sembrano essere alcuni articoli quali *Quella lettera a Nietzsche* e *Note per una falsa guerra civile*[24].

Nel primo articolo lo scrittore contrappone ai «Registri o comparse della "civiltà dello spettacolo"» ai tanti «mascherotti nietzschiani rivoltati verbalmente contro tutto l'esistente» (definizione ripresa da Gramsci) addirittura il maestro di Nietzsche, il filologo Friedrich W. Ritschl, autore di una lettera al suo geniale allievo nella quale prende, sia pur affettuosamente, le distanze da *La nascita della tragedia*, dall'esaltazione del momento dionisiaco e dalla denuncia del razionalismo socratico. La fede umanistica e organicistica di Ritschl, pur nei limiti della riproposizione di «"virtù" cristiane e borghesi» sarebbe infatti capace di guardare, molto più democraticamente, alle qualità umane de «i più», anche del «più umile», mentre il dionisismo preparerebbe, a breve o lungo termine, «ingiustificabili e tristi capitolazioni agli ordini costituiti». Nel secondo, più tardo articolo, appena più esplicito, la polemica su due fronti, quella contro il perbenismo tendenzialmente reazionario delle istituzioni storiche del movimento operaio e quella contro i loro avversari «che dicevano la verità con le parole dell'errore» è occasione per riproporre, ad anni di distanza dagli scritti stimolati dal '68, la funzione dell'intellettuale. Fortini assume cioè un tema desueto e sbeffeggiato dai *maîtres à penser* in voga in quegli anni. In polemica con le direzioni politiche dei partiti comunisti che da sempre «Vogliono avere con sé gli intellettuali nel senso tecnico-specialistico o anche come pifferai o corpi decorativi, ma soprattutto come neccessari al meccanismo di uno stato moderno», egli propone l'intellettuale come «il latore di una attitudine critica nei confronti dei valori e delle mete sociali, quindi il latore di *valori diversi*»; valori che corrispondono alla funzione di «negazione dialettica» che scorre nelle masse quando esse si interrogano «sulle ragioni ultime dell'essere e dell'agire»[25].

Ma i conti col "movimento" Fortini li aveva già fatti, qualche mese prima, nel più rilevante dei suoi interventi sull'argomento (peraltro, stranamente, non più ripubblicato): la recensione a *La volontà di sapere* di Michel Foucault[26]. Il pensatore francese, si noti, è colui che meglio interpreta

---

[24] I due articoli appaiono rispettivamente su «Il Corriere della sera» del 30 maggio e su «Il Manifesto» del 4 settembre 1977; sono stati ripubblicati nel citato volume *Insistenze*, con i titoli *Una lettera a Nietzsche* e *I nomi dei nemici*, rispettivamente alle pp. 38-42 e 193-99.

[25] Le ultime citazioni sono tratte da *Insistenze*, cit., pp. 198 e 199.

[26] Il testo di Fortini dal titolo *Ingegneria dell'amore per il borghese perfetto* appare su «Il Corriere della sera» del 23 aprile 1977.

la "filosofia" del movimento del '77 (o forse sarebbe meglio dire che Foucault è colui dal quale il movimento si lascia meglio interpretare)[27]. La posizione aspramente polemica di Fortini è già, di per sé, un messaggio. Ma questa operazione ha un ulteriore risvolto, come vedremo meglio: la definizione di Foucault come pensatore *borghese* denuncia implicitamente, ma con grande forza, la subalternità del "movimento" alla cultura borghese, il rischio di facili cedimenti ai suoi aspetti pseudo-sovversivi, in realtà funzionali a tutti i mercati, o l'altro, speculare, della disperazione emarginata. Si capisce meglio, fra l'altro, che cosa intendere con "Negativo". Fortini riconosce l'intelligenza argomentativa del pensatore francese, ma mette in luce che la tesi centrale da lui svolta aggiornando e torcendo temi di Freud, Reich e Bataille — quella dell'imbrigliamento della sessualità, nel mondo borghese, entro un «dispositivo» di controllo e regolazione sociale — serve poi in realtà ad un discorso sul Potere, attorno al quale, in realtà, sono «grandi le tenebre»:

> Ma se quando diciamo Potere includiamo *tutti* i rapporti di forza, si è poi costretti a ridefinirne momenti e specificità. Elencare, come fa Foucault, fra i «rapporti di potere» quelli fra uomo e donna, fra giovani e vecchi, fra un'amministrazione e una popolazione, invece di parlare di controllo economico, subordinazione psicologica, autorità giuridica, è terrorismo psicologico.
>
> Ma già; ogni potere è il Potere, ogni male è il Male. Però per gli idealizzatori del negativo, per gli eletti di Satana, è ornato di splendidi baleni e fulgori. [...] Un funesto Lucifero o Arimane si annida nella Oggettività Assoluta: dietro frasi come «economia della parola e del discorso», che illudono [...] i già illusi di avere a che fare con un discorso «di sinistra», si lascia intravvedere una metafisica vergognosa di sé e una contraddittoria parentela, dal Lacan dell'«Altro», ai Deleuze-Guattari delle «macchine desideranti», al Barthes di «la scrittura come scienza dei godimenti del linguaggio e suo Kamasutra».

---

[27] È un dettaglio non privo di interesse che gli eredi intellettuali più conseguenti del movimento, i giovani dei cosiddetti "centri sociali", abbiamo ancora in grande considerazione Michel Foucault; si veda ad esempio la certamente meritoria pubblicazione, in traduzione italiana, del *Résumé des cours. 1970-1982*, Livorno, Biblioteca Franco Serantini 1994, a cura del Centro Sociale Occupato Autogestito "Godzilla" (Livorno), che raccoglie le relazioni riassuntive dei corsi tenuti dal filosofo al *Collège de France*. Vi si legge fra l'altro, nella breve introduzione, di un «enorme potenziale "sovversivo"» di questi testi; e che «i molti e diversi temi che pervadono questi scritti sono [...] tutti apertamente critici [...] nei confronti del "potere", colto nelle sue molteplici sfaccettature e nelle sue multiformi manifestazioni». Concetti che avrebbero potuto essere espressi benissimo anche nel '77, sebbene, forse, con maggior enfasi.

Per Fortini, insomma, Foucault, evitando accuratamente di dirci se si debba stare dalla parte del Potere, mostra «di accettare il quadro della tolleranza repressiva»; fa sparire dall'orizzonte del potere i rapporti di produzione, additandone solo le epifanie nei vari comparti "culturali"; e si avvicina impercettibilmente al «socialdarwinismo» di stampo angloamericano. Per lui, e per i suoi seguaci, che vedono «nel linguaggio il Potere, nella logica la Violenza, nella richiesta di chiarezza la Soparaffazione, nella norma il Male», il Logos «è l'equivalente del peccato originale». Libri come questo, conclude Fortini, «leggeri di equipaggio, hanno una precisa destinazione pratico-politica, collaborano alla destabilizzazione delle metropoli e delle periferie, accrescono quel narcotico "piacere dell'analisi", quel discorso sul sesso» che proprio nelle stesse pagine «viene rappresentato come organo di potere della borghesia».

Non potrebbe essere più chiaro il nesso fra potere, "Negativo", subalternità essenziale (e talvolta corresponsabile) del "movimento" alla cultura della borghesia.

Chiudiamo queste pagine richiamando ancora il Surrealismo (dal quale, del resto, avevamo preso le mosse). Non è, forse, un caso che Fortini introduca nuovamente un volume antologico su questo movimento proprio nel 1977[28]. Per quanto non molto noto, questo saggio, fra quelli della maturità dello scrittore, contiene alcune fra le pagine più acute e chiare che abbiano illuminato il rapporto fra "arte", "politica" e vissuto di massa. Pochi, anche se importanti, i cenni al fenomeno storico-letterario del Surrealismo, del quale viene in ogni caso riconosciuta la indiscutibile rilevanza. Fortini svolge infatti il suo ragionamento soprattutto partendo dalla *realizzazione* del Surrealismo, leggibile anche come sua paradossale dissoluzione e fallimento (come «surrealismo di massa»), traendo spunto dalle manifestazioni sociali del ventennio '56-'76: di un periodo, dunque, nel quale resta poco o nulla del fenomeno storico. Questo metodo, che solo fino a un certo punto può essere considerato un espediente argomentativo, diventa in realtà decisivo. Il surrealismo è ormai considerato non come uno fra i tanti (e fra gli ultimi) movimenti delle avanguardie "storiche" del nostro secolo, ma come «il fissativo storico dell'Avanguardia», capace di dar conto della successione dei movimenti stessi e delle mode nel loro susseguirsi, alternarsi e ruotare, come «il veicolo che l'ha portata al di là dei suoi caratteri origina-

---

[28] Cfr. F. Fortini, *Introduzione* a *Il movimento surrealista*, con antologia a cura di L. Binni, Milano, Garzanti 1977 (ma si cita dalla seconda edizione del 1991, identica alla precedente, mediante riferimenti alla pagina del saggio, senza ulteriori rinvii in nota). Notevoli le differenze fra questo volume e quello, citato sopra, del 1959.

ri, ed ha finito col farla diventare una contraddizione in termini: ossia l'avanguardia di Tutti». Il fenomeno contemporaneo che egli definisce «Surrealismo di massa» ha una sua assoluta rilevanza non contraddetta — e così era stato anche per il vero e proprio Surrealismo — «dalla sua natura *simmetrica e non antagonista* alla alienazione tecnocratico-produttivistica di massa» (pp. 24-25).

L'interpretazione fortiniana è molto chiaramente ispirata da una severa analisi sociale, e quasi certamente sollecitata dai caratteri dei contemporanei fenomeni di "movimento". Non a caso egli richiama, e riconduce al Surrealismo (con la decisiva mediazione dell'«Internazionale Situationiste») il motto che era già stato del '68, «l'immaginazione al potere». A maggior ragione ciò vale per il '77: l'esperienza giovanile (ma non solo!) del sovversivismo di massa viene dunque da Fortini iscritta di necessità in un quadro dominato dalla logica dell'industria culturale, capace di mediare, assorbire, rilanciare a suo profitto le spinte antagonistiche, "realizzando" la commistione di sogno e realtà, di alto e basso, che era stato uno dei punti focali del Surrealismo storico:

> Il Surrealismo diffuso e volgarizzato non adempie dunque alla funzione che Adorno volle riconoscere alla avanguardia di un Kafka o di un Beckett; cioè di testimoniare lo scandalo e perciò di ripetere una insaziata promessa di felicità. Piuttosto agisce come moltiplicatore di desideri e bisogni qualitativamente non diversi da quelli che il sistema produttivo si dispone a saziare (p. 23).

Vince fra l'altro, fra le eredità surrealiste *realizzate*, piuttosto la linea che si può far risalire a Bataille che quella di Breton ed Eluard; questi ultimi, con una formula, «appassionati cavalieri del bene»; il primo, invece, orientato all'indagine della «bassezza» e della «infamia», della letteratura «come funzione del Male»; e qui appare cruciale anche il ruolo avuto dall'intellettuale, figura sociale i cui connotati sono radicalmente mutati negli ultimi decenni; molti di essi hanno lavorato, più o meno consapevolmente, a mediare l'assorbimento dell'antagonismo nel quadro della «tolleranza repressiva»:

> È con *questa* eredità surrealista, conferita tutta intera ai consumi di massa, che oggi abbiamo a che fare quotidianamente. Una imponente attività intellettuale, cui hanno contribuito alcune delle maggiori menti della letteratura e della riflessione europea contemporanea, ha accolto soprattutto *questa* parte del Surrealismo. Con questa, ha operato la saldatura alle avanguardie vecchie e nuove. Inutile fare nomi, basterà per tutti ricordare quello di Michel Foucault. Nelle pulsioni istituzionali, nel desiderio — ma anche

> nei bisogni —, nella carenza di essere, nella vocazione a distruggere e a morire, piuttosto che nella negazione cosciente e critica è oggi tendenza corrente identificare quella che Hegel ebbe a chiamare «l'immane potenza del negativo» (p. 18).

Si noti: in questi ultimi concetti di Fortini, come pure e ancor più in quelli precedenti, risuonano con qualche anno di anticipo posizioni correnti nel filone del cosiddetto «pensiero debole» e del postmoderno[29]: si pensi al solo Gianni Vattimo, appassionato apologeta del suo e nostro mondo, il migliore, o il meno peggio, dei mondi possibili, ricco della funzione diffusa e spettacolare dell'"estetico", attento alle proustiane intermittenze del cuore[30]. Ma, naturalmente, le considerazioni di Fortini sono *di segno opposto*. Una certa sordità alle aspirazioni e alle necessità profonde del mondo giovanile, che è indubitabile, è compensata *ad abundantiam* dal rigore senza concessioni per i vezzi degli intellettuali, per il narcisismo *maudit* che per lo più ne pervade il mondo. A questo suo compito Fortini continuerà ad adempire fino alla fine dei suoi giorni. E, sempre più spesso, le venature di pessimismo che qua e là possiamo cogliere, saranno sopravanzate da un acre, atrabiliare sarcasmo.

---

[29] Ma non solo di questo. Non certo solo per combinazione l'anno 1977 vede anche, sulla rivista «Tel Quel» (a riprova della lucidità delle posizioni di Fortini), l'entusiastico resoconto di Julia Kristeva che parla, con M. Pleynet, di una sua esperienza americana, che evidentemente conclude e "realizza" la sua fase "maoista". Alla vecchia e fastidiosa opposizione sociale ideologizzante e "frontale", tipica dell'Europa, la studiosa bulgara contrappone la «opposition polyvalente» (p. 41) e trasversale propria degli Stati Uniti: *design, free dance, jogging...* Cfr. «Tel Quel», nn. 71-73, autunno 1977, interamente dedicato al tema *Pourquoi les États-Unis?*

[30] Di Vattimo si veda soprattutto l'agile volumetto *La società trasparente*, Milano, Garzanti 1989. Il caso (o l'astuzia - postmoderna - della ragione) ha voluto che quest'opera apparisse nello stesso anno, presso lo stesso editore e nella stessa collana di un *pamphlet* importante sul medesimo argomento, *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, del critico americano F. Jameson.

SALVATORE RIOLO

NUTTATA PERSA E FIGGHIA FIMMINA. ASPETTI DELLA MISOGINIA IN SICILIA

0. Per poter studiare meglio i diversi aspetti della misoginia in Sicilia e per poterli valutare in tutte le loro implicazioni e ripercussioni, abbiamo ritenuto opportuno far iniziare la nostra ricerca dalla fine del secolo scorso. Tenendo conto che i grandi fenomeni sociali, di per se stessi, per svolgersi compiutamente, richiedono sempre tempi piuttosto lunghi e che, d'altra parte, gli effetti che hanno prodotto perdurano ancora per molto tempo dopo che essi si siano verificati e attuati completamente, cento anni circa ci sono sembrati un periodo adeguato per farsi un'idea della dinamica intrinseca al fenomeno che qui si vuole trattare. Per ricostruire le forme più diffuse della misoginia siciliana nel periodo considerato e al tempo stesso per poter individuare le cause principali da cui essa trae origine, ci siamo serviti come fonti documentarie dei proverbi, dei modi di dire, degli usi e dei pregiudizi, ricavati in larga misura dalle opere del Pitrè, perché questo genere di documenti, a nostro avviso, riflette in maniera più immediata il pensiero della maggior parte degli individui che formano una determinata comunità.

1. LA DIMENSIONE SOCIALE DELLA MISOGINIA

Analizzando le fonti sopra indicate risulta evidente che alla fine del secolo scorso la misoginia era molto diffusa e radicata e si manifestava addirittura ancor prima della nascita di una figlia, al momento stesso del matrimonio dei genitori. La formula di augurio più diffusa tra quelle rivolte agli sposi novelli era, infatti, proprio quella che augurava loro, innanzitutto, *cuntintìzza e figghi màsculi!*[1], che è equivalente alla locuzione "auguri e fi-

[1] Pitrè 1870 b, 75. Ivi si legge pure, alla nota 1, l'augurio alla donna in un canto popolare: *Si Diu vi duna Jòrna e longa vita, / Figghi màsculi assài nn'avìti a fari* "Se Dio vi concede giorni e lunga vita, figli maschi molti ne dovete fare".

gli maschi" della lingua italiana. La femmina non si augurava a nessuno. Già allo stadio fetale scattava la discriminazione di tipo sessuale che in seguito doveva pesare sulla nascitura e che l'avrebbe accompagnata per l'intero ciclo della sua vita. Volendo prevedere se una donna incinta desse alla luce un maschio o una femmina, si facevano pronostici sulla base degli indizi più disparati. La previsione della nascita di una femmina, che non era considerata di buon auspicio, si desumeva sempre attraverso segni anomali, insolite circostanze e fatti strani. Se era stata concepita una femmina si prevedeva, innanzitutto, una cattiva gravidanza e un parto difficile. Si sosteneva pure che il feto di sesso femminile fosse più inquieto e si muovesse di più nel grembo materno, dando colpi tanto improvvisi da fare sobbalzare la gestante (Pitrè 1870 b, 123). Si credeva, inoltre, che se il ventre della donna gravida tendesse verso il basso, non fosse cioè ben sollevato e prominente, sarebbe nata sicuramente una femmina, perché essa, ritenuta per sua natura pesante già nel ventre materno, era considerata responsabile dell'abbassamento della pancia della donna incinta (cfr. *Elenco dei proverbi* ai numeri 1 e 2). Pare, d'altra parte, che talvolta le stesse donne in gravidanza si augurassero delle doglie in più, purché il nascituro fosse maschio (cfr. prov. n. 3).

Come si può immaginare ancora più discriminatori erano pure gli usi, le credenze e i pregiudizi connessi alla nascita della femmina. La si presentava al padre per la prima volta, dicendo seccamente un semplice *cu salùti* "con salute", mentre se era nato un maschio, gli si diceva con grande tripudio: *cu salùti, è fìgghiu màsculu!*[2] "con salute, è figlio maschio!" Persino alcune delle stesse madri che le avevano partorite non accettavano di buon grado le figlie femmine. È stata molto probabilmente qualcuna di queste madri deluse a pronunciare per prima la locuzione *nuttàta persa e fìgghia fìmmina*, che alla lettera significa "nottata [quella in cui è avvenuto il parto] sprecata e figlia femmina"[3]. Il modo di dire trova riscontro nei

---

[2] Pitrè 1870 b, 45 e si veda pure alla p. 153 con quali esternazioni veniva accolta dai marinai palermitani la notizia della nascita di un maschio.

[3] Qualcuno ha pensato che autore della frase non sia la madre ma il padre o i nonni della neonata, delusi per non avere avuto l'erede continuatore del nome. Pur ammettendo la delusione del padre, che senz'altro era ancora più forte di quella provata dalla madre, fu molto probabilmente quest'ultima l'autrice della frase. Lo si può dedurre dal fatto che la *nuttata* cui si fa riferimento non è quella del concepimento ma quella del parto e dal fatto che, molto verosimilmente, la persona che per prima pronunziava il modo di dire era la stessa persona che per prima conosceva il sesso della bimba nata; essa era appunto la madre e non il padre, che non assisteva al parto. Serve in ogni caso a fugare

detti e nei proverbi che erano ripetuti da chiunque e non solo dalla madre (cfr. *Elenco dei proverbi*, numeri 4, 5, 6, 7, 8, 9). La discriminazione connessa con il diverso valore che si attribuiva ai due sessi risulta subito evidente se si pensa al modo di dire usato con specifico riferimento alla nascita di un maschio: *nasci omu e nasci stidda*[4] (Cùnsolo 1977, 65) "(quando) nasce (un) uomo, nasce una stella" e addirittura si diceva, forse in riferimento al feto: *sia omu, e sia orvu d'un òcchiu* (Pitrè 1870, 154) "(purché) sia uomo, sia (pure) cieco da un occhio".

La misoginia che colpiva poi la donna adulta era, come si può ben immaginare, ancor più pesante ed aveva conseguenza sociali assai più gravi.

La donna era presentata come un male pernicioso, dal quale veniva messo debitamente in guardia l'uomo attraverso una vasta precettistica. In molti proverbi, infatti, la donna è ricordata tra le più grandi calamità naturali: *Fìmmini fulmini* (Pitrè 1880, 271) "Femmine fulmini", di cui esiste pure la variante, raccolta da me sui Nebrodi, che aggiunge all'elenco altri elementi di pericolo: *fimmini, furmini, focu e diàvuli* "femmine, fulmini,

---

ogni dubbio residuo il proverbio di significato equivalente, già citato (cfr. n. 3), e soprattutto il commento che ad esso aggiunge lo stesso Pitrè: "Lo si dice alle donne incinte e lo dicono esse stesse pur di avere un bambino" (Pitrè 1880, 356). Un'altra persona delusa quanto il padre era la nonna paterna della neonata, ma di solito essa non assisteva al parto se non nel caso che non potesse essere presente la mamma della partoriente. La cerchia delle sospette autrici della frase incriminata si restringe quindi a due sole persone, che erano le prime a conoscere il sesso della bimba appena nata: la mamma e la nonna materna, che di regola assisteva al parto come collaboratrice della *mammana*, cioè la levatrice. Tutto questo fa apparire ai nostri occhi come snaturata la madre che ha potuto pronunziare una tale frase e lo stesso dicasi della nonna. La spiegazione sta nel fatto che la vita della donna in quel periodo era così difficile e tribolata che proprio la mamma e la nonna, vale a dire le due persone che avrebbero dovuto amare di più la nuova creatura, appunto perché avevano sperimentato sulla propria pelle tutte le umiliazioni e tutti i patimenti che ricadevano sulle donne, erano perciò deluse della nascita della femmina, perché sapevano già a quale genere di vita essa sarebbe stata inevitabilmente condannata. Alla base di questo comportamento anomalo non c'è quindi crudeltà mentale o insensibilità d'animo ma, per l'opposto, un eccesso di solidarietà tra donne e di amore materno che si manifestava nelle forme errate, imposte dalla dura realtà sociale. Se la spiegazione appena data è esatta, si può anche dedurre indirerttamente da essa come venisse vissuta e percepita dalle donne di quel periodo la propria condizione di vita e la propria femminilità.

Il Cùnsolo cita una variante napoletana di questo modo di dire: *A mala nuttàta e a figlia fèmmena"* (Cùnsolo 1977, 65) "La cattiva nottata e la figlia femmina".

[4] Le parole dialettali non saranno in trascrizione fonetica, ma indichiamo in tondo i suoni caratteristici siciliani, corrispondenti alla pronunzia cacuminale di: dd, dr, tr, str.

fuoco e diavoli". Ancora più articolata risulta una terza variante: *jòcu, focu; vinu, malu distìnu; fimmini, fulmini* (Pitrè 1880, 836) "gioco, fuoco; vino, cattivo destino; femmine, fulmini". Anche se non può considerarsi una variante dei precedenti, rimane pur tuttavia nello stesso ambito concettuale il seguente proverbio *La cchiù bona, è china di lampi e trona* (Pitrè 1880, 815) "La migliore (sottinteso: 'donna'), è piena di lampi e di tuoni"; in altre parole non c'è una donna che non abbia un vizio o un difetto. L'elenco dei vizi e dei difetti che nei proverbi di volta in volta sono stati attribuiti alle donne è molto lungo. Esse sono come i cocomeri, tra cento cattive, se ne trova appena una buona; su di esse non si può fare alcun assegnamento a causa della loro incostanza; hanno i capelli lunghi, ma il cervello corto; sono bugiarde e non si deve credere loro né quando piangono né quando dicono di amarti. Bisogna diffidare anche della loro bellezza e non farsi adescare da esse. La disposizione d'animo collettiva, non troppo benevola nei confronti delle donne, era così netta e radicata che qualunque cosa esse facessero o dicessero era sempre vista con sospetto e prevenzione e veniva immancabilmente disapprovata. Le donne, infatti, venivano criticate se stavano affacciate alla finestra; se ridevano o si imbellettavano; se ancheggiavano: *fimmina c'annaca l'anca, / se buttàna nun è, picca ci manca!* (Palermo) (Carbonaro 1981, 39) "donna che ancheggia, se non è proprio puttana, non è lontana dall'esserlo". Davano adito a pregiudizi sia quando cercavano di dare un consiglio agli uomini sia, addirittura, quando l'abbracciavano.

L'unica cosa che era loro consentita senza incappare in censure, rimproveri e disapprovazioni, era la sposa-madre, ruolo considerato l'optimum per ogni donna e al tempo stesso il più alto livello di realizzazione personale ed affermazione sociale: *Di li fimmini lu papàtu / è lu statu maritàtu* (Pitrè 1880, 814) "La condizione di vita ideale per la donna (la migliore in assoluto) è lo stato maritale". È questo l'assioma principe della visione della vita di fine Ottocento. in quanto tale esso non ha bisogno di dimostrazione, ma serve a spiegare altri principi della filosofia matrimoniale dell'epoca; serve a capire, ad esempio, quest'altro proverbio, che invita la donna a non fare la schizzinosa, ma ad accontentarsi di quello che trova, pur di sposarsi: *Pìgghia l'omu quannu feti, chi quannu ciàura nun voli a tìa* (Pitrè 1880, 815) "prendi (in sposo) l'uomo quando puzza, perché quando profuma non vuole te". L'unica funzione, la sola aspirazione e l'unico ruolo riconosciuto e concesso alla donna era proprio quello di costituire una sorta di macchina utènsile programmata per la produzione in serie di figli, purché fossero maschi. In questo senso si esprime il proverbio: *Li fimmini su sacchi: / jìnchinu e sdivàcanu* (Pitrè 1880, 342) "le don-

ne sono dei contenitori, (si) riempiono e (si) vuotano" con evidente riferimento alla gravidanza, come è confermato da un altro proverbio in cui in maniera più esplicita si dice: *donna maritàta, donna mprinàta* (Pitrè 1880, 814) "donna sposata, donna ingravidata". Era questo il ruolo fondamentale della donna, che tutti, genitori compresi, si adoperavano in una miriade di modi a coonestare, ad imporre e fare accettare con un vero e proprio lavaggio di cervello. Si può dire che l'intera operazione prendesse il via lo stesso giorno che la vittima predestinata vedeva la luce. Infatti, tra gli usi, i costumi, le credenze e i pregiudizi del popolo siciliano, relativi alla nascita e risalenti alla fine del secolo scorso, ne viene ricordato uno assai significativo ai fini di ciò che sosteniamo: "E v'è donnicciuole che hanno premura di spolverar di zucchero e cannella le parti sessuali di essa neonata col desiderio o la persuasione che così ella parrà dolce al marito il giorno che diventerà moglie: onde le parole sacre in questa pratica: *Te' pi parìricci duci*, (prendi: così gli parrai dolce, un giorno)" (Pitrè 1870 b, 150). tutto questo lo facevano e lo dicevano in alcuni casi e solo alcune 'donnicciuole' prima ancora che la neonata fosse avvolta per la prima volta nelle fasce. Quando ciò avveniva si poneva già per i genitori, in termini esageratamente perentori, il problema della dote; un proverbio, infatti, ricordava loro che *Fìgghia n fàscia e dota n càscia* (Pitrè 1880, 270) "Mentre la figlia è ancora in fasce, la dote deve essere già nella cassa nella quale si ripone la biancheria". Per rendersi perfettamente conto di quanto fosse grave e sentito questo problema, basta ricordare ciò che sull'argomento dicevano altri proverbi (cfr. prov. nn. 11, 12): con una buona dote la donna poteva aspirare a un buon partito e, d'altra parte, non erano infrequenti i casi in cui le suocere non davano il nulla osta per le nozze se nel corredo mancasse anche un solo tovagliolo.

2. LE RADICI SOCIOECONOMICHE DEL FENOMENO

Per individuare le possibili radici di alcune delle forme in cui si manifestava la misoginia del secolo scorso in Sicilia e al tempo stesso per una migliore e per una più corretta interpretazione critica del fenomeno in esame, si rende ora indispensabile fare riferimento al quadro socioeconomico nel cui ambito si spiegano e spesso si giustificano anche taluni aspetti del problema, che potrebbero invece indurre a valutazioni e ad interpretazioni fuorvianti, se considerati staccati da esso.

Le condizioni di vita delle masse popolari nel periodo preso in esame

erano veramente miserrime[5] per tutti, sia uomini che donne, ma lo erano ancor di più per le donne, che rappresentavano una categoria più debole rispetto a quella degli uomini. Si spiega soltanto considerandolo su questo sfondo il modo di dire *Nuttàta persa e fìgghia fimmina*, cui si è già accennato.

La realtà socioeconomica dell'epoca e lo sfruttamento del lavoro femminile e minorile, che allora veniva perpetrato anche a livello familiare, forniscono pure la chiave dell'esatta interpretazione di un proverbio, che in apparenza sembra tutt'altro che misogino, e pare invece che voglia esaltare la donna: *Cui bona (o -bedda) reda voli fari, / di fìgghia fimmina havi a 'ccuminciàri* (Pitrè 1880, 334-335) "chi buona o bella progenie vuole procreare, con una figlia femmina deve incominciare". Alla struttura base del proverbio si facevano delle aggiunte, che venivano dette con un tono di voce più basso; tenuto conto di esse si potrebbe già capire che, qualunque fosse il suo vero senso originario, esso veniva comunque reinterpretato e modificato in chiave antifemminile. Nelle varianti ritoccate si legge infatti: *Ma nun voli sicutàri* "ma non vuole continuare [ad averne altre]"; *E nudda cci nn'havi a campàri* "e nessuna gliene deve restare in vita"; *Cci havi a murìri, e nun cci havi a campàri* "gli deve morire e non gli deve rimanere in vita"; *All'annu un cci havi a campàri* "non deve vivere nemmeno un anno"; *A dùdici anni nun cci havi a rrivàri* "non deve raggiungere l'età di dodici anni". In ogni caso, pur prescindendo da tali aggiunte, il significato del proverbio non è comunque favorevole alle donne, come si può verificare dalla spiegazione che segue. I nuclei familiari nei tempi passati erano costituiti mediamente da cinque/sei figli, spesso con poca differenza di età tra l'uno e l'altro. La madre, che era pure impegnata nei lavori dei campi, non poteva prendersi cura di tutti quanti i figli: nel caso che la prima figlia fosse stata una femmina avrebbe avuto il compito di coadiuvarla e anche di sostituirla in questo ufficio e ciò assicurava una progenie più curata e meglio educata. Pertanto il proverbio, lungi dal mettere in risalto qualche pregio peculiare della donna, fa invece riferimento ad un'ennesima forma di sfruttamento di essa[6].

---

[5] Cfr. Franchetti 1877; Salomone Marino 1968; Sonnino, 1877.

[6] Come è confermato da due modi dire che non lasciano alcun dubbio in proposito: *I ranni sgavìtanu a matri* "I (figli) grandi alleviano la fatica della madre"; I *cchiù ranni crìscinu i cchiù nichi* "I (fratelli o le sorelle) grandi allevano i più piccoli". Per avere un'idea esatta delle incombenze che si affidavano alla figlia maggiore, bisogna tenere conto che spesso la primogenita era tanto assorbita da questi compiti che rinunciava talvolta a formarsi una famiglia per conto suo. Dovendo provvedere prima ad allevarli, poi ad educarli ed istruirli ed infine a provvedere alla sistemazione matrimoniale dei

Un'ulteriore conferma della spiegazione proposta la si può avere confrontando il proverbio testé citato con uno equivalente di altra area, che in maniera chiara dice: *La donna di onore - [fa] prima la serva / e poi il servitore* (Franceschi 1981, 128-129) e un'altra variante da me raccolta nel Veneto dice: *In casa dei galantomini, prima le femine e dopo gli omini.* D'altra parte, che alla radice dell'avversione per la figlia femmina ci siano soprattutto motivazioni di natura prevalentemente economica, lo si dice chiaramente in un canto popolare: *Si a la tua casa na fimmina nasci, / N'è nenti si cu una la finìsci, / Ma si di longu (àutri) nni nfasci, / Sii di certu ca t'impuvirìsci*[7]. E il motivo specifico dell'impoverimento è dato dal fatto

---

numerosi fratelli e sorelle, non trovava tempo per pensare a se stessa, anche perché, cresciuti e sposati tutti gli altri, frattanto doveva pensare ad accudire ai genitori senescenti. Una fonte catanese mi ha riferito che lei e gli altri numerosi componenti della sua famiglia chiamavano mamma la loro sorella maggiore, la quale, in mancanza della vera mamma, che lavorava per oltre dieci ore continuative in una fabbrica di fiammiferi, li aveva allevati a partire dal periodo immediatamente successivo all'allattamento. Un altro informatore di Grammichele ricorda che la sorella maggiore, che si prendeva cura degli altri familiari, veniva chiamata *a matri ranni*. Oltre ai compiti, che possiamo definire prettamente materiali di vice mamma, assolti con tanta abnegazione, la primogenita femmina ne svolgeva altri di natura psicologica assai delicati: molto spesso assumeva i ruoli di interfaccia tra i genitori e gli altri fratelli e sorelle, assicurando fra loro una certa forma di comunicazione in tempi nei quali la comunicazione tra figli e genitori era assai carente o mancava del tutto. Per tutti essa era una consigliera e in taluni casi lo era anche della propria madre, che si sfogava con lei di tutte le amarezze della vita di donna e anche delle non poche incomprensioni coniugali. Era quindi una donna tuttofare ed anche parafulmine psicologico per i malumori, le apprensioni e tutte le tensioni psichiche della famiglia, veniva cioè sfruttata fisicamente e psicologicamente. Per alcune di queste nobilissime ed altruiste persone compiti e responsabilità non finivano dopo che tutti i membri della famiglia si erano sposati e dopo la morte dei genitori. Mi ha detto infatti una informatrice di Augusta che spesso i fratelli e le sorelle sposate continuavano a rivolgersi alla sorella maggiore, a interpellarla, consultarla e chiederle aiuto per tutti i problemi della loro nuova famiglia, e non era infrequente il caso che si prendesse cura anche dei nipoti e dei pronipoti, surrogando oltre la mamma, la nonna e la bisnonna. Tra i riconoscimenti alle primogenite, tutti formali e onorifici ma nessuno rimunerativo, ne ricordiamo due. Secondo la testimonianza del Pitrè nel contesto del complesso cerimoniale relativo al matrimonio e più specificatamente alla prima notte, una prassi palermitana voleva che la sposa venisse svestita e messa a letto dalla suocera e in mancanza di essa il ruolo di pronuba passava di diritto alla cognata maggiore della sposa (Pitrè, 1870 b, 97). Alla primogenita che non si era sposata ed era rimasta a casa si riconosceva il diritto di tenere per sé la casa dei genitori, dopo la morte di questi e previo conguaglio ed eventuale risarcimento agli altri eredi, se il valore della casa eccedeva quello di ciascuna delle altre quote successorie. Le si dava insomma appena il diritto di poter morire in quella casa in cui aveva speso tutta la sua esistenza per gli altri.

[7] Pitrè 1870 b, 154. "Se alla tua casa una femmina nasce, non fa niente se con una

che alla figlia bisognava preparare la dote. Solo ponendosi in quest'ottica si può quindi capire il modo di dire: *anzi na pilàta / ca sciri na bedda frazzàta* "È preferibile strapparsi i capelli [*na pilàta*] per la morte di una ragazza da marito, che tirar fuori una bella *frazzata* (coperta pesante, in genere di lana, tessuta in casa, in questo caso simbolo della dote)" (Uccello 1984, 58). Meglio quindi piangere per la morte della figlia che sopportare il peso economico del suo matrimonio.

Ancora una volta ragioni di ordine economico ci fanno comprendere il significato di un proverbio, che altrimenti resterebbe inspiegabile: *A lu riccu cci mori la mugghièri, a lu pòviru lu sceccu* (o -la *jimènta*). "Al ricco muore la moglie che gli è di spesa, al povero l'animale che gli dà da vivere". (Pitrè 1880, 169. Cap. XX: *Condizioni e sorti disuguali*). Così lo spiega un altro studioso che ne ha raccolto una variante nella Sicilia sudorientale: "Al ricco muore la moglie, al povero l'asino. E la morte dell'asino è ben più grave di quella della moglie, perché — così un contadino spiega il detto — potrò prenderne un'altra senza pagarla; e anzi può darsi che abbia un poco di dote. L'asino invece bisognerà comprarlo" (Uccello 1984, 58). Al modo di dire e al proverbio che precedono bisogna aggiungerne qui un altro il cui contenuto è ancora più forte: *Biàta chidda porta, chi nesci la figghia morta, / E cchiù chi granni è, cchiù lu cunfòrta; / E siddu è schetta, cci leva la detta; / E siddu è zita cci duna la vita; / E siddu è maritàta, cci Jinchi la pignàta*[8] "Beata quella porta, dalla quale esce la figlia morta e più [essa] è grande di età più lo [= il padre] conforta; e se è nubile, gli toglie il debito [quello della dote] e se è fidanzata, gli ridà la vita; e se è sposata gli [al marito] riempie la pentola [lasciandogli in eredità la parte che le sarebbe spettata]". Per facilitare la corretta interpretazione e la giusta valutazione critica di questo proverbio e delle sue varianti si rende necessaria una disgressione. Il Pitrè, che in questo campo fa testo ed è da considerare un'autorità, osserva giustamente che in linea di massima il proverbio "rappresenta al vivo la salute e la malattia dell'umano pensiero". Nel caso specifico degli ultimi tre proverbi presi in esame, se interpretati alla lettera, essi rappresenterebbero una patologia del pensiero siciliano. Il loro significato sarebbe, a dir poco, sconcertante, perché ci riporterebbe alla

---

la finisci, ma se di continuo (altre) ne affastelli, sii certo che impoverisci".

[8] Pitrè 1880, 331, dove si legge pure la seguente precisazione: "Questi tre ultimi versi non si sanno né si dicono da tutti: io li ho uditi allo spesso in Palermo. In Messina il proverbio varia così: *Biàta dda porta, ca nesci la figghia morta; / Cchiù granni è, cchiù si cunorta; / Quannu è zita duna la jànca vita.* E in Borgetto: *Biàta chidda porta, chi nesci la figghia morta; / E màssima s'idda è zita, a patri e matri cci duna la vita*".

legge spietata della "morte tua, vita mia", che rispecchia l'egoismo più cieco e gli istinti peggiori dell'uomo e che non risparmia neppure i vincoli di parentela. Ma abbiamo buoni motivi per credere che le cose non stiano esattamente così. Si tratta, secondo noi, in tutti e tre i casi, di affermazioni espresse in forme volutamente paradossali, che non rispecchiano fedelmente il pensiero di chi le dice, ma sono dette sempre in riferimento agli altri, e in ogni caso senza alcuna convinzione. Sono delle forme di iperbole, sono in pratica delle forme di metalogismi e, in quanto tali, esse infrangono e oltrepassano gli argini della normale significazione, cosa che succede pure in altre figure del discorso, come, ad esempio, nell'ironia. In tutte queste figure, non essendo del tutto o per niente veridica la referenza, c'è discrepanza tra parola e realtà e c'è il distacco di chi parla dal contenuto dell'enunciato. La nostra spiegazione, qualunque sia la validità che le si vuole riconoscere, ha concreti riscontri testuali. Se consideriamo, ad esempio, la struttura dell'ultimo proverbio, ci accorgiamo subito che esso da questo punto di vista si presenta anomalo. Una caratteristica del proverbio, da tutti riconosciuta come elemento costitutivo fondamentale della sua struttura, è la sua brevità; nella stragrande maggioranza i proverbi non sono più lunghi di due versi; il proverbio in esame è forse il più lungo in assoluto in un corpus di circa 13000 proverbi. La sua eccezionale lunghezza fa pensare subito ad una o più aggiunte posteriori, che insieme alla forma hanno certamente stravolto pure il significato originario. Esistono, infatti, altri proverbi che grosso modo sono simili a questo per il contenuto, ma sono molto meno brutali e spietati[9]. Ciò dimostra la evidente e consapevole forzatura di forma e di significato, operata con il rimaneggiamento, cui si è fatto cenno sopra. Del resto, il distacco da parte di chi parla da quello che egli stesso dice nel proverbio viene messo in evidenza da un indicatore linguistico inequivocabile, il deittico *chidda* 'quella' della parte iniziale (*biàta chidda porta*, ecc.), che indica una porta lontana sia da chi parla sia da chi ascolta; non si fa riferimento specifico ad una porta in particolare, chi parla non specifica la 'mia', la 'tua' o la 'sua' porta, che sul piano del significato equivarrebbe ad augurare a sé o ad un'altra determinata persona la morte della figlia o della moglie per fini ereditari. La mancanza di riferimenti più aderenti ad una realtà ben precisa ha come conse-

[9] Si confronti, ad esempio, il seguente: *La morti conza e guasta*, a seconda dei casi, la morte aggiusta o guasta: fa ereditare i parenti del ricco, mentre accresce le miserie nelle case dei poveri, specie quando porta via colui che, con il suo lavoro, sosteneva la famiglia. La *morti è pruvidènza*, i siciliani considerano la morte una provvidenza, specie quando viene a concludere una vita sbagliata o tribolata. (Cùnsolo 1977, 143-144).

guenza un'astrattezza ed una genericità del significato, che, proiettando l'evento prefigurato sul piano indefinito dell'ipotetico, toglie al proverbio la maggior parte dell'asprezza semantica, che conserverebbe certo per intera se lo si interpretasse alla lettera. Il significato da dare ai tre proverbi va al di là di quello che si può ricavare interpretando letteralmente tutti gli elementi linguistici che costituiscono l'enunciato. Bisogna tenere conto soprattuto del significato logico, che in tutti e tre i casi non mira al referente, ma tende unicamente ad esagerare ed enfatizzare i termini del problema, cui di volta in volta fa riferimento. Ce ne possiamo rendere conto, ad esempio, se mettiamo a confronto il proverbio sulla morte dell'asino o della moglie con un altro simile: *Lu viddànu si cuntènta di mpristàri la mughièri e no lu sceccu* (o -la *scecca*) (Pitrè, 461) "Il contadino preferisce dare in prestito la moglie non l'asino (o l'asina)". Come non è pensabile e non risponde alla realtà dei fatti che un siciliano preferisse prestare la moglie piuttosto che l'asino, ma era semplicemente un modo di dire per sottolineare l'importanza dell'animale per il contadino, così pure non è pensabile e non ha riscontri nella realtà che si preferisse la morte della figlia per non provvedere alla sua dote o si volesse la morte della moglie per ereditarne i beni.

Se negli esempi appena trattati la motivazione economica si intreccia con quelle di altro genere, a proposito dei proverbi 6a e 6b il fatto socioeconomico fornisce una doppia spiegazione: spiega cioè perché non si vuole la femmina e perché essa è buona solo per una zingara, che la utilizza per far chiedere l'elemosina. All'aspetto economico è legato quindi il bandolo di quasi tutte le forme di misogina di cui abbiamo trattato.

ELENCO DEI PROVERBI, DELLE LOCUZIONI E DEI MODI DI DIRE

1. *La toppa è ciùmmu* (Modica) (Pitrè, 342) "La figlia è (pesante come il) piombo".

2. a) *Panza cadùta* (o *-vascia*), *toppa*. b) *Panza pizzutèdda, fìgghiu màsculu*. Quando nelle donne incinte il ventre è troppo basso, verrà in luce una bambina: e questo è uno de' tanti pregiudizi volgari. (Pitrè 1880, 350).

3. *Una dògghia di chiù e chi sia* (o *-basta ch'è*) *màsculu*. Lo si dice alle donne incinte, e lo dicono esse stesse pur di avere un bambino. Moralmente significa: Soffriremo maggiori dispendii, purché l'affare riesca per bene. (Pitrè 1880, 356).

4. *Ha statu, ha statu, e poi ha fattu fìmmina* (Pitrè 1870 b, 124) "Sei

stata tanto tempo ed hai partorito una femmina".

5. *E ricchi ricchìzzi, / figghi màsculi e-ccuntintìzzi / e pòviri puvirtà, / figghi fimmini e-ccalamità.* Proverbio raccolto di recente a Palazzolo Acreide. Ai ricchi piovono ricchezze, figli maschi e gioia, mentre ai poveri povertà figli femmine e guai. (Uccello 1984, 57).

6. a) *Na figghia fimmina stà bona a cu' addimànna.* b) *Na figghicèdda fimmina / è bona pri 'na zingara.* Una figlia femmina va bene a chi chiede l'elemosina; una figlioletta femmina è buona per una zingara. (Pitrè 1880, 283).

7. *Quannu nesci na fègghia fèmmina puru a bbedda Matri si visti i luttu* (raccolta ad Adrano) Quando nasce una figlia femmina, pure la Madonna si veste di nero.

8. *Li figghi fimmini sunnu tacchi d'òggliiu, mali unni mpìccicanu!* (Pitrè 1880, 342) "Le figlie femmine sono macchie di olio, guai dove si attaccano".

9. *Li figghi fimmini cu lu feli, / Li figghi màsculi cu lu meli* (Pitrè 1880, 342) "Le figlie femmine con il fiele, i figli maschi con il miele".

10. a) *cui bona (o -bedda) reda voli fari, / di figghia fimmina havi a 'ccuminciàri.* Alcuni aggiungono sotto voce uno dei seguenti versi: *E nudda cci nn'havi a campàri; Cci havi a murìri, e nun cci havi a campàri; All'annu 'un cci havi a campàri; A dùdici anni nun cci havi a 'rrivàri.* I quali confermano gli ultimi versi del prov. cit., *Biàta chdda porta* "Più che pregiudizio è motto di consolazione alle spose che incominciano dal partorire femmine, ed il pregiudizio sta nel credere che sia questa una sventura". CAPPONI. (Pitrè 1880, 334-335) chi buona (o bella) progenie vuole fare, da figlia femmina deve incominciare; b) *Cui bona rera* (o *reda*) *voli fari; / figghia fimmina avi a fari! / ma nun voli sicutàri* (Pitrè 1880, 818) "Chi buona progenie vuole fare, figlia femmina deve partorire, ma non deve continuare (ad averne)".

11. *Prima chi trasi la zita, / Si divi aviri la dota* (Pitrè 1880, 286).

12. *Si dota nun l'appoja / nun la voli mancu lu boja.* Se non è appoggiata dalla dote, non la vuole nemmeno il boia. (Carbonaro 1981, 62).

BIBLIOGRAFIA

Carbonaro G. (1981): *La donna nei proverbi, guida pratica ad uso del maschio*, Ragusa, Thomson Editore.

Cùnsolo F. (1977): *Proverbi siciliani commentati*, Palermo, "Il Vespro", pp. 178.

Franceschi T. (1981): *Questionario dell'Atlante paremiologico italiano*, costruito da T.F. con A.M. Mancini, M.V. Miniati, L.B. Porto, in "Studi urbinati di storia, filosofia e letteratura", Supplemento linguistico, 3, 1981-1984.

Franchetti L. (1877): *Condizioni politiche e amministrative della Sicilia*, Firenze.

Pitrè G. (1870 a): *La famiglia, la casa,, la vita del popolo siciliano*, a c. di Aurelio Rigoli, Prefazione di Bernardo Bernardi, ristampa anastatica dell'edizione di Palermo, 1870-1913, Palermo, Edizioni "Il Vespro", 1978.

Pitrè G. (1870 b): *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, a c. di Aurelio Rigoli, vol. II, Prefazione di Diego Carpitella, ristampa anastatica dell'edizione di Palermo, 1870-1913, Palermo, Edizioni "Il Vespro", 1978.

Pitrè G. (1880): *I proverbi siciliani*, Ristampa anastatica dell'edizione stampata a Palermo nel 1880 per i tipi della Luigi Pedone Lauriel Editore, Palermo, Reprint s.a.s., 1992.

Salomone Marino S. (1968): *Costumi e usanze dei contadini di Sicilia*, a c. di A. Rigoli, Palermo, Andò editori, pp. 368.

Sonnino S. (1877): *I contadini di Sicilia*, Firenze.

Uccello A. (1984): *La "Roba della sposa" tra l'800 e il '900 in Sicilia.* Prefazione di Sebastiano Burgaretta, Gibellina, Nando Russo Editore.

GIUSEPPE SAVOCA

LA LUCE NELLE TENEBRE DELLA *GINESTRA* E LA FEDE DEL LEOPARDI

Tra i tanti problemi posti dalla *Ginestra* leopardiana (riguardanti la natura, l'uomo, il male e il bene, la verità, la ragione, il cuore, il vero amore e la stessa poesia come capace di dire una parola sul senso della vita e della morte), quello introdotto dall'epigrafe mi pare il più trascurato, e comunque quello che ha ricevuto le interpretazioni più semplicistiche. E ciò soprattutto perché la citazione dal Vangelo di Giovanni («E gli uomini vollero piuttosto le tenebre che la luce») non è stata letta come un anello di congiunzione tra il motivo giovanneo della luce e delle tenebre e lo stesso testo della *Ginestra*, in cui luce e tenebre non vanno contrapposte ingenuamente, come invece ordinariamente fanno i commentatori.

A mio modo di vedere, l'epigrafe fa parte del testo, cioè si cala dentro la struttura profonda della *Ginestra* per costituirne la pietra dello scandalo, determinando il dinamismo dei concetti, delle immagini, dei pensieri in relazione a un nesso oppositivo fondamentale che sta dentro il canto, dentro la storia, nel cuore dell'uomo e nella natura. Per cogliere qualcosa di questo complesso inestricabile di pensiero e di immagini bisognerebbe andare a vedere com'è posto il problema del dualismo della luce e delle tenebre nel Vangelo di Giovanni, in cui converge la tradizione biblica, nella quale il tema della luce comporta una complessità teologica da cui Leopardi non può essere esonerato. La scelta delle tenebre contro la luce non può prescindere dalla semantica della luce, se è vero che una luce è poi quella che passa dentro il canto leopardiano come luce cosmica, luce nebulosa delle stelle, ma anche lume della verità a cui gli uomini voltano vigliaccamente il tergo. In genere gli interpreti risolvono la luce della *Ginestra* nella sua componente polemica: gli uomini hanno rifiutato la luce del pensiero scientifico, che coincide con la scoperta della verità che l'uomo è misero e infelice, vittima della natura, vittima dell'illusione e del rifiuto di smascherare la crudeltà del destino.

Questo schema interpretativo può funzionare ad un certo livello, polemico e intenzionale o astrattamente contenutistico, che è il livello a cui po-

trebbe restare ancorato lo stesso Leopardi se per ipotesi fosse chiamato ad interpretare il suo stesso testo. Ma, com'è noto, l'universo leopardiano, linguistico e filosofico, è caratterizzato anche da serie associative (Leopardi parlava di «idee concomitanti») in cui ogni termine richiama il suo contrario e si colloca in una trafila di associazioni che portano alla compresenza di significati spesso opposti: il caso di finito ed infinito è il più esemplare, ed è quello al quale Leopardi dedica nello *Zibaldone* molte riflessioni di ordine teorico. Il finito richiama l'infinito per sua stessa natura, così come la luce richiama le tenebre. Andare a scindere il momento della luce dal momento delle tenebre è un'operazione riduttiva, che porta al misconoscimento della dinamica concreta delle immagini e dei pensieri propria della *Ginestra*, nel cui paesaggio notturno, dominato dalle eruzioni vulcaniche e dalle stelle, la luce lampeggia e fiammeggia nella notte. Nella *Ginestra* c'è una situazione di contestualità della luce e delle tenebre, che si rivelano inscindibili e intricate nel paesaggio e nella storia, dove l'amore coesiste con l'odio, il bene è commisto al male, così come accade nel cuore umano, in cui non si trovano sentimenti puri ma esiste un intrico dal quale l'uomo non si può liberare.

Il Leopardi ultimo torna ad avere a che fare in maniera decisiva con la luce: *Il tramonto della luna* è un addio alla fuggente luce, mentre *La Ginestra* è un inno alla luce nella sua complessità, nel suo impasto di tenebre. Lo spettacolo notturno dell'osservazione del cielo è il centro di gravità della lirica (non per nulla la strofa dell'osservazione del cielo ne occupa proprio la zona centrale). Questo cuore di tenebra e di luce del canto è sotteso anche da un'idea dell'infinito (le «stelle [...] del numero infinite e della mole»).

Se andiamo a cercare dentro l'opera leopardiana il senso di questo osservare il cielo e della scoperta nel cosmo di un nesso inestricabile di luce e di tenebre, troviamo scritto in un appunto zibaldonico del 16 ottobre 1820: «Il suo divertimento era di passeggiare contando le stelle». È qui da sottolineare un fondamento antico e quasi kantiano del rapporto del poeta col cielo stellato. Cielo, stelle, luce e ombre sono elementi variamente intricati di uno stesso universo fantasmatico. E così, non è senza significato che in una pagina del 20 settembre del '21 il Leopardi parli del carattere indefinito delle immagini di «oggetti veduti per metà», o «in luogo dov'essi non si vedano e non si scopra la sorgente della luce; un luogo solamente in parte illuminato da essa luce». È una pagina molto bella che va letta per intero e che coinvolge un sentimento che (con una metafora conradiana) potremmo chiamare della linea d'ombra:

> la detta luce veduta in luogo, oggetto ec. dov'ella non entri e non percuota dirittamente, ma vi sia ribattuta e diffusa da qualche altro luogo od oggetto ec. dov'ella venga a battere, in un andito veduto al di dentro o al di fuori, e in una loggia parimente ec. quei luoghi dove la luce si confonde ec. ec. colle ombre

Non è facile per Leopardi distinguere la luce dalle ombre («È piacevolissima e sentimentalissima la stessa luce veduta nelle città, dov'ella è frastagliata dalle ombre, dove lo scuro contrasta in molti luoghi col chiaro»), e anzi, nel momento della sua massima partecipazione all'armonia della natura, l'uomo non riesce a distinguere la luce dalle ombre, così come accade nel nesso biblico di luce e tenebre, che fanno parte entrambe di un'armonia cosmica in cui non c'è alcun dualismo radicale.

Il pensiero continua ancora con l'immagine di un cielo «sparso di nuvoletti [...] forse più piacevole di un cielo affatto puro»; e Leopardi aggiunge:

> Infatti, ponetevi supino in modo che voi non vediate se non il cielo, separato dalla terra, voi proverete una sensazione molto meno piacevole che considerando una campagna, o considerando il cielo nella sua corrispondenza e relazione colla terra, ed unitamente ad essa in un medesimo punto di vista.

Subito dopo Leopardi definisce (e qui sta un altro nucleo genetico della *Ginestra*) «piacevolissima [...] la vista di una moltitudine innumerabile, come delle stelle». Siamo nel '21, mentre in *Aspasia*, che è del '33-35, la felicità dello sconfitto d'amore è quella di giacere supino mirando neghittosamente la terra e il cielo e sorridendo. Nello stesso canto, la vita senz'amore è detta simile a una notte senza stelle in pieno inverno. Per converso, la notte con le stelle è immagine della pienezza dell'esistenza di chi osserva il mondo da un punto di vista unico, forse quello in cui si pone nella *Ginestra* il poeta al di là della sua stessa intenzione: «veggo dall'alto fiammeggiar le stelle» (qui «dall'alto» più che dipendere, secondo logica, da «fiammeggiar», si lega intimamente a «veggo», quasi a realizzare, con una forte tensione infinitiva, l'antica fantasia del pastore errante di trasformarsi in uccello per «noverar le stelle ad una ad una»). Più che supino, o più che sedendo su la «mesta landa», è in alto che si colloca il poeta della *Ginestra*.

È la stessa visione che in chiave fantastica hanno, nei contemporanei *Paralipomeni*, Dedalo e il conte Leccafondi i quali, «d'ali ambedue vestito il dosso», «volar per tratto immenso ed infiniti / vider gioghi dall'alto e mari e liti». La visione che i due «volanti peregrini» hanno «dall'alto» del

mondo, del tempo storico e della preistoria, si esprime in una dimensione favolosa che arricchisce e varia le forme del «bello aereo» sempre vagheggiate dal Leopardi, negli «interminati spazi» dell'*Infinito* come nella fantasia del volo e del tuono del *Canto notturno* e nella vertigine cosmica della *Ginestra* (al «bello aereo» della poesia corrisponde in filosofia il guardare «come dall'alto» alle cose in cui consiste «l'ultimo frutto della sapienza», *Zibaldone*, pp. 1085-86).

Da questo alto punto di vista il poeta può osservare la terra con le sue tragedie e le sue morti, ma anche con il mistero del suo cielo. Il mistero del cielo è quello dell'immensità e quello delle stelle, che parlano di qualcosa che ha a che fare con la luce, ma non con la luce della ragione la quale scopre che le stelle sono finite, e che quindi si possono contare (anche se non riusciamo a contarle tutte). Il vero mistero è quello di una luce che attraverso le stelle pone l'enigma dell'infinito. Le stelle qui sono dette «del numero infinite e della mole» (cioè per quantità e per grandezza). In un pensiero del 20 settembre del '27 c'è nello *Zibaldone* una interessante riflessione sulla presunta infinità dell'universo:

> Il credere l'universo infinito, è un'illusione ottica: almeno tale è il mio parere. Non dico che possa dimostrarsi rigorosamente in metafisica, o che si abbiano prove di fatto, che egli non sia infinito.

Leopardi non esclude che l'universo possa teoricamente essere infinito, ma la sua convinzione (di uno che conosce il pensiero materialistico) è che il numero delle stelle sia finito:

> Quando io guardo il cielo, mi diceva uno, e penso che al di là di que' corpi ch'io veggo, ve ne sono altri ed altri, il mio pensiero non trova limiti, e la probabilità mi conduce a credere che sempre vi sieno altri corpi più al di là, ed altri più al di là.

Il Leopardi attribuisce ad un interlocutore indefinito un'ipotesi sull'assenza di limiti dell'universo; ma quest'anonimo potrebbe essere lui stesso, anche se egli non poteva ammetterlo perché conosceva (e credeva di condividere) il pensiero scientifico degli illuministi. Questo spiega il suo prendere le distanze:

> Lo stesso, dico io, accade al fanciullo, o all'ignorante, che guarda intorno da un'alta torre o montagna, o che si trova in alto mare. Vede un orizzonte, ma sa che al di là v'è ancor terra o acqua, ed altra più al di là, e poi altra; e conchiude, o conchiuderebbe volentieri, che la terra o il mare fosse infini-

> to. Ma come poi si è trovato per esperienza che il globo terracqueo, il qual pare infinito, e certamente per lungo tempo fu tenuto tale, ha pure i suoi limiti, così, secondo ogni analogia, si dee credere che la mole intera dell'universo [*mole* è una parola che ritorna nella *Ginestra*], l'*assemblage* di tutti i globi [anche *globo* è nella lirica] il qual ci pare infinito per la stessa causa, cioè perché non ne vediamo i confini e perché siam lontanissimi dal vederli; ma la cui vastità del resto non è assoluta ma relativa; abbia in effetto i suoi termini. — Il fanciullo e il selvaggio giurerebbero, i primitivi avriano giurato, che la terra, che il mare non hanno confini; e si sarebbono ingannati: essi credevano ancora, e credono, che le stelle che noi veggiamo non si potessero contare, cioè fossero infinite di numero.

Il Leopardi dice chiaramente che fanciulli e selvaggi credono che le stelle siano infinite di numero. Sono le stesse stelle che tentava di contare il fanciullo dell'appunto dello *Zibaldone* del '20, mentre il pensiero scientifico sa che esse, anche se non si possono contare tutte, non sono infinite. Il Leopardi della *Ginestra* dal suo punto di vista («dall'alto») definisce le stelle «del numero infinite e della mole». E ciò significa semplicemente che egli non assume il punto di vista dello scienziato, ma quello del fanciullo e del selvaggio, dell'ignorante. Egli segue il pensiero positivo, la luce del vero scientifico, fino ad un certo punto, e di sicuro non al livello oggettivo di un'idea del cosmo finito, di un'idea della natura limitata. Il punto della contraddizione qui sta nel fatto che se noi crediamo (con i commentatori) che la luce sia solo la luce del pensiero razionale, dobbiamo dedurne che il sistema della natura debba essere sottoposto al vaglio della razionalità. Il pensiero scientifico ci dice che l'universo non è infinito e quindi che le stelle si potrebbero contare, che non sono infinite anche se noi non vediamo i limiti dell'universo.

Ma l'infinito non è l'illimitato e non è l'indefinito; di questo il Leopardi si mostrava perfettamente consapevole, ad esempio quando distingue rigorosamente l'antico dall'eterno, l'illimitato, l'interminato e l'indefinito da un infinito che non si può cogliere in termini positivi. Il pensiero leopardiano perviene ad una forma di radicalità indecidibile, in cui le contraddizioni coesistono e non si risolvono più, se è vero che l'infinito non è lo stesso dell'illimitato. Il limite non dà l'idea dell'infinito, ma dà l'idea dell'interminato, cioè di qualche cosa di cui non si riesce a vedere il confine estremo; il che ovviamente non significa che oggettivamente non possa darsi un limite che noi non riusciamo a cogliere. In realtà, tra l'interminato nel senso di illimitato e l'infinito c'è un abisso, un salto su cui Leopardi si è ampiamente soffermato con la sua teoria delle idee negative. Per lui noi non possiamo apprendere positivamente l'idea dell'infinito perché questo signifi-

cherebbe concepire contraddittoriamente un infinito limitato.

L'infinito è indefinibile perché oltrepassa ogni parola, ogni immaginazione e ogni idea: l'infinito allora o è un'ipotesi indimostrabile o una segreta speranza del cuore, o tutt'e due le cose. Qui si arriva ad un punto in cui non c'è bisogno della scommessa, ma solo del naufragio, dell'estasi, di un decentramento assoluto del soggetto che si fonde con l'oggetto, superando ogni dualismo come ogni dicotomia tra luce e tenebre. Fin quando si mantiene l'opposizione i termini sono in lotta reciproca, e una scelta ingenua sarebbe quella di propendere per l'uno o per l'altro. L'ipotesi di soluzione che offre la poesia è un'altra. Nel «veggo dall'alto» della *Ginestra* c'è il nucleo di fondo di una realtà che non si riesce a cogliere nei termini della pura razionalità del pensiero scientifico. Non si possono razionalmente definire infinite di numero e di mole le stelle, se è vero che il Leopardi ben sapeva che le stelle non sono infinite né nel numero né nella mole. Quello che vorrei suggerire è che il cogliere questa contraddizione del Leopardi con se stesso, e quindi il reintrodurre nella *Ginestra* la tematica dell'infinito (propria dell'idillio del '19), ci porta a ribadire che il piano più congruo di analisi del testo non è quello posto da una lettura semplicistica dell'opposizione luce-tenebre (per cui da una parte ci starebbe la luce della ragione e dall'altra la tenebra del rifiuto e dell'ostinazione a non accettare la verità).

Leopardi riporta inconsciamente nella *Ginestra* una tematica dell'infinito biblico, partendo proprio dalla citazione di Giovanni, che inscrive nel testo non un elemento puramente strumentale ma la chiave ermeneutica per capirne il nodo profondo, che è quello della luce cosmica in cui coesistono le tenebre e la luce in una condizione di armonia e non di dualismo: nel creato la luce ha lo stesso posto, lo stesso ruolo che vi hanno le tenebre.

Certo, la luce di Giovanni è anche la luce del padre («io sono la luce del mondo»), ma questo significato non può essere escluso dalla *Ginestra*, perché vi è implicato nella lotta che la luce fa contro le tenebre, veicolando nella storia un segno di contraddizione tra verità ed errore, tra amore e odio in senso teologico e derivatamente filosofico. Lo spirito polemico che già è nel Vangelo di Giovanni trapassa nello spirito polemico del Leopardi contro i nemici del risorto pensiero. Il pensiero risorto è però un pensiero che non può prescindere dalla «resurrezione» che sta totalmente sullo sfondo, ma che tende a ritornare attraverso la luce che ha illuminato il mondo (questo significato è del tutto evidente nel luogo giovanneo — III, 19 — da cui Leopardi estrapola un lacerto: «la luce è venuta nel mondo, ma gli uomini hanno preferito le tenebre alla luce, perché le loro opere erano malvage»).

La lotta di luce e tenebre nella *Ginestra* leopardiana si presenta come conflitto che si svolge anche dentro il cuore, se il tema profondamente umano della *Ginestra* è la scoperta del vero sapere e del vero amore. Il vero sapere è quello che approda alla visione della miseria dell'uomo, del «depresso loco» che gli è stato dato, ma nello stesso tempo conduce alla certezza che quella dell'uomo è una «nobil natura», nonostante le sue infermità e le sue debolezze. E allora le tenebre sono infine il rifiuto di questa scoperta sapienziale del decentramento dell'uomo, della sua miseria nei confronti del mondo, ma anche il rifiuto della verità dell'amore, quello che dura al di là dell'amore di Aspasia e al di là della delusione che ogni azione degli uomini nella storia continuamente ripropone. E certo non era ignoto a Leopardi che lo stesso Giovanni, nella sua prima lettera, aveva connesso la luce all'amore: «Chi ama suo fratello dimora nella luce. Ma chi odia suo fratello è nelle tenebre».

Il vero luogo in cui si scontra la luce con le tenebre è il cuore, e quindi la poesia che di quello è per Leopardi la voce. E forse il superamento della coscienza della miseria sta in una tensione verso la luce della fede che resta sullo sfondo, ma che non è da ignorare se nella *Palinodia*, che è di questo periodo, il Leopardi contrappone alla fede cieca e interessata dei suoi oppositori una fede e un amore di giustizia diversi, che non siano quelli del machiavellismo sociale.

Nella *Palinodia*, come nelle due sepolcrali e nella *Ginestra*, ma anche nei *Nuovi credenti*, c'è una radicalità speculativa che si esercita contro vecchie e, soprattutto, nuove illusioni di felicità individuale e collettiva e di progresso della scienza, della politica, della cultura, della storia. Leggere in questi testi le acquisizioni ultime di un materialismo distruttivo (in cui «la natura crudel, fanciullo invitto / il suo capriccio adempie, e senza posa / distruggendo e formando si trastulla») ha portato a misconoscere le forti e ineliminabili inquietudini metafisiche di cui essi sono portatori, e a trascurare la reale natura della polemica leopardiana, che è sostanzialmente di demolizione dei nuovi (ma anche vecchi) miti della società contemporanea, e non di definizione, in positivo, di un coerente sistema cosmico e materialistico. Leopardi scarica sulla natura la colpa del male, rivendicando contro essa (o il fato) l'innocenza dell'uomo. Così facendo egli non attacca la provvidenza di un Dio sconosciuto e nascosto, ma, se si può dire, gli presenta un promemoria di cui egli dovrà, se esiste, tenere conto.

È per questo che nei *Nuovi credenti* Leopardi può mettersi dalla parte di «chi Giobbe e Salomon difende», riaffermando così il fondo biblico-religioso della sua formazione. Qui il poeta rivendica anche la nobiltà della noia e quella del cuore che sogna il bello e l'infinito (contro «il cor, che né

gentil cosa, né rara, / né il bel sognò giammai, né l'infinito»). Andrebbe rilevato che i valori della bellezza, della noia e del bello-infinito sono precise cifre tematiche delle *Pensées* di Pascal (in cui è anche la coppia letterale «Job et Salomon»), al quale Leopardi torna quasi esplicitamente nel pensiero LXVIII, che connette sentimento della nullità, noia e desiderio-immaginazione dell'infinito alla grandezza-nobiltà dell'uomo (anche ad «immaginarsi il numero dei mondi infinito, e l'universo infinito [...] l'animo e il desiderio nostro sarebbe ancora più grande che sì fatto universo»).

Nel pensiero LXVIII ritornano i motivi del sentimento di insufficienza e nullità che Leopardi, in una meditazione della primavera del '20 (*Zib.*, 106-7), aveva attribuito alle «anime grandi» distinguendo la ragione, «la facoltà più materiale che sussista in noi» (e le cui «operazioni materialiss. e matematiche si potrebbero attribuire in qualche modo anche alla materia»), da una sostanza «di un'altra natura» che, capace di «sentire la nullità di tutte le cose sensibili e materiali», non può ridursi o «essere nella materia». E ciò senza che la ragione possa concepire qualcosa di non materiale com'è il «sentimento ingenito e proprio dell'animo nostro che ci fa sentire la nullità delle cose indipendentemente dalla ragione».

Ora, com'è vero che nel primo pensiero c'erano le premesse (non in contrasto con la fede) per affermare che la materia pensi e senta (cosa che Leopardi fece esplicitamente a partire dal '23), è anche vero che nell'ultimo sulla noia traspare un'idea pascaliana della «capacità dell'animo proprio» che è di altra natura rispetto anche a un «universo infinito». Queste aperture vanno tenute nel debito conto anche quando si affronta lo studio dell'ultimo Leopardi, in cui verrebbero a definitiva maturazione le sue presunte convinzioni atee, materialistiche e nichilistiche. Più che di coerenti posizioni filosofiche si potrebbe, e si dovrebbe, invece, parlare di tentazioni o, meglio, di ipotesi di pensiero ateo, materialistico e nichilistico (sottolineate in Leopardi sempre dai verbi ipotetici o condizionali, dalle interrogazioni, dai «forse», ecc.), che si impiantano su una antica base positivamente religiosa (anche se raramente riattualizzata di proposito) e cristiana (indirettamente ribadita anche nei *Nuovi credenti*, dove Leopardi non attacca affatto la fede, ma soltanto bolla d'infamia gli improvvisati seguaci e cantori dell'«evangelo»: «Questi e molti altri che nimici a Cristo / furo insin oggi, il mio parlare offende, / perché il vivere io chiamo arido e tristo»). È un indebito spostamento di contenuti e di prospettiva dedurre, ad esempio, una mai provata irreligiosità di Leopardi dal fatto che egli combatta contro la fede falsa e superficiale di intellettuali opportunisti, o immaginare una forte polemica antimetafisica e anticristiana sulla base della rinnovata critica (nei *Paralipomemi*) al platonismo (che non è il cristianesimo, ma una

versione dell'idealismo spiritualistico e cattolico che, a sua volta, non era nemmeno esso depositario unico di una fede cristiana contro cui Leopardi si scaglierebbe).

Sul presunto ateismo leopardiano ha pesato l'incomprensione reciproca con i liberali e i cattolici fiorentini, i quali scambiarono il radicalismo antispiritualistico del poeta per ateismo, mentre questi non riuscì, tra l'altro, a cogliere quanto di positivo c'era nel loro tentativo di modernizzare ed estendere la cultura. Gazzette, riviste, *pamphlets* e giornali nella *Palinodia* sono da Leopardi investiti, insieme ai «severi / economici studi», di una totale disillusione storica. Per lui è inimmaginabile una «pubblica letizia», un «Universale amore», un progresso umano «di meglio in meglio»; basta un qualunque movente economico perché la «pura civiltà», dall'Europa all'America, si abbandoni a «stragi» e guerre. La verità è che in ogni forma di vita sociale e in «ogni tempo» vale la legge che «in pria / scrisser natura e il fato in adamante». In base a questa legge il buono e le «anime eccelse» saranno sempre avversati e oppressi dai malvagi e da tutte le società, il vero sarà odiato, e sotto ogni cielo «cibo de' forti / il debole, cultor de' ricchi e servo / il digiuno mendico [...] eternamente / sarà».

Prima della nuova solidarietà intravista nella *Ginestra*, questa è una posizione desolata di chiuso determinismo storico, che si fonda su una immutabilità malvagia di tutte le società voluta dalla natura e dal fato, e di cui quindi non sarebbe in linea di principio responsabile l'uomo. Ma che le cose non siano poi così semplici, e che non basta dire che la natura (come il fanciullo eracliteo) crea e distrugge, per potere invocare la categoria del materialismo, e tutto spiegare in termini di «fisiologia» sociale e di lotta materiale per l'esistenza (il forte che mangia il più debole), ce lo dice la contraddizione, ineliminabile, che nella storia portano «Valor vero e virtù, modestia e fede / e di giustizia amor».

Il dominio del mondo feroce delle società storiche non è assoluto se esso è contrastato dai valori, sfortunati, «afflitti e vinti», ma sempre ritornanti dopo ogni sconfitta; se essi non ci fossero, il mondo, in quanto formato da un male assoluto e in sé coerente, sarebbe assolutamente buono nel suo «ordine» (come Leopardi ben sapeva, avendolo appreso da Sant'Agostino). Questi valori, tra cui la «fede» (in contraddizione con la fede «falsa» perché ciecamente ottimistica degli spiritualisti), portano «in ogni tempo» nel mondo un segno evangelico di contraddizione con cui spiritualisti e materialisti, ottimisti e catastrofisti, credenti e atei, buoni e malvagi devono fare i conti. Il poeta, divenuto filosofo-poeta della storia, sa che alla «prole vegnente» e alle «età venture» toccherà sempre lottare contro una natura che è un'«empia madre», al di là del bene e del male, e che si

esprime in un «gioco reo, la cui ragion gli è chiusa / eternamente». Sa anche che la storia dell'uomo, poiché ognuno deve confrontarsi, ad ogni ripresa della lotta, cioè sempre, con «vecchiezza e morte», non può mai pervenire a «una comune felicitade» che travalichi e giustifichi il dolore di ogni singolo uomo. La negazione della speranza, implicita ed esplicita, in un quadro così chiuso, non è assoluta, ma relativa ai percorsi sociali e alle convinzioni ottimistiche dei moderati cattolici e liberali. È contro questo ottimismo che si levano «solenni / le risa» del poeta che così, con questa sfida al proprio tempo, chiudeva orgogliosamente la seconda edizione dei *Canti* (uscita presso l'editore Starita di Napoli nel settembre del 1835).

Nella postuma *Ginestra* gli spiriti polemici, pur presenti, vengono come superati da una nuova saggezza e forza, significate dall'umile fiore del deserto, che rinasce sempre alla vita dalle ceneri della desolazione, con ciò sempre rinviando dalla propria finitudine al mistero di una insondabile infinità. Alla fine *La ginestra*, superando il dualismo evangelico di luce e tenebre dell'epigrafe, sembra fondere l'infinito della «fiammeggiante» luce stellare con i bagliori della lava e con le stesse tenebre della tragedia naturale, storica ed esistenziale.

Dal deserto di un mondo vestito a bruno dalla lava, che nasconde uomini e civiltà sepolti, l'io del Leopardi, ritornato alla concretezza esistenziale e irripetibile del suo essere, si solleva dalla notte e dalle rovine alla tensione verso l'infinito cosmico. Ci sono ancora il sedere in contemplazione, il mirare e l'ascendere dello sguardo verso l'alto già dell'*Infinito* (e poi del *Canto notturno*), con la differenza che ora Leopardi non approda all'estasi della «profondissima quiete» nel mare (dell'essere), ma solleva e installa per sempre la sua poesia (la sua vita) nel cuore della contraddizione che risolve tutte le altre, e cioè nel mistero della luce che egli, per privilegio e miracolo, vede finalmente e veramente risplendere nelle tenebre.

Tutto ciò che Leopardi ha scritto prima si carica di ulteriore senso grazie anche a questo approdo finale in cui tutte le contraddizioni vengono superate intuitivamente. Meglio di tutti Pascoli ha colto il significato della *Ginestra*, quando, dopo avere rievocato le feste religiose urbinati della sua fanciullezza, a cui la ginestra dava un «profumo d'incenso», diceva che leggendo i versi leopardiani aveva sentito «nell'anima un profumo di religione e d'amore». E aggiungeva qualcosa che può valere per tutta la poesia del Leopardi, e cioè che a lui non «pareva contraddizione tra queste parole che pur sono un annunzio di dolore, e altre che erano novella di gioia; tra questa apocalissi e quel vangelo».

L'ultimo scritto di Leopardi (ma per mano altrui) è la lettera del 27 maggio 1837 (morirà il 14 giugno), indirizzata al padre (come la prima

dell'epistolario con data certa, 24 dicembre 1810). In essa il poeta si mostra serenamente persuaso della morte imminente e, al solito, prega i familiari di raccomandarlo a Dio. Egli qui esprime per la prima e unica volta la speranza della «buona morte», al cui pensiero lo avevano indirizzato nella prima giovinezza i testi penitenziali e minacciosi della morale cattolica seisettecentesca, producendo l'effetto di consolidare in lui il timore della perdizione eterna, e contribuendo anche a determinare la sua fuga da una religione presentatagli contro l'uomo e non per la sua liberazione dalla paura. La fede di cui parla la sua poesia non ha niente di positivamente confessionale, ma si colloca certamente nell'orizzonte di un cristianesimo autentico (della croce, non della gloria). Leopardi va preso alla lettera quando dice di non essere mai stato irreligioso negli atti o negli scritti (lettera al padre del 24 maggio 1832). La sua religiosità senza fede è consegnata alla segretezza del suo rapporto col Dio nascosto e silenzioso, al quale *in limine mortis* consegna umilmente, nelle parole al padre, sofferenze e speranze:

> Ringrazio teneramente Lei e la Mamma del dono dei dieci scudi, bacio le mani ad ambedue loro, abbraccio i fratelli, e prego loro tutti a raccomandarmi a Dio acciocché dopo ch'io gli avrò riveduti una buona e pronta morte ponga fine ai miei mali fisici che non possono guarire altrimenti. Il suo amorosissimo figlio Giacomo.

MASSIMO SCHILIRÒ

L'"INFINITO VANILOQUIO" LA SATIRA DANNUNZIANA IN *SINGOLARE AVVENTURA DI FRANCESCO MARIA* DI BRANCATI

Nel 1941 era giunto il tempo in cui si poteva parlare di D'Annunzio, morto da soli tre anni ma da molti più dimenticato di fatto dalla cultura italiana, come di una dolce stagione della propria vita. Si poteva ormai fare della parola dannunziana lo sfondo sonoro della propria memoria, o l'"inno nazionale" della propria infanzia, come per il proustiano Swann una sonata può essere l'inno nazionale del suo amore. Le prime pagine di *Singolare avventura di Francesco Maria* chiariscono subito che il volumetto che un ignoto viaggiatore appoggia sul bancone di una farmacia di Pachino è un'affettuosa emergenza della memoria, un pretesto per l'autobiografia di un lettore.

La vicenda dell'uomo che portò il Poeta a Pachino vi appare come una leggenda. Non si sa se giunse di domenica o di sabato, solo che era sera ed era settembre. Non si sa se fosse un commesso viaggiatore, o piuttosto un attore dialettale, o forse un soldato. Lui stesso non avrà saputo quali mondi schiudeva, quali piaceri prometteva, solo recando con sé un libro distrattamente comprato in una stazione.

> Cercavano tutti la Bellezza; disperatamente la cercavano, come marinai smarriti nelle montagne cercavano il mare. Ma non erano fortunati: la Bellezza, quella che ad essi sarebbe piaciuta enormemente, non la trovavano mai...[1]

È la congrega dei velleitari artisti (musicisti, poeti, drammaturghi) che come in ogni cittadina della provincia ottocentesca si riuniscono nella farmacia, e vi delibano poeti, vi balbettano poesia. In un paese di urlatori (tratto antropologico legato al clima: al vento che romba e impedisce di essere ascoltati se non urlando) la parola poetica appare loro troppo bassa di

---

[1] V. BRANCATI, *Singolare avventura di Francesco Maria*, in *Opere 1932-1946*, a cura di L. Sciascia, Bompiani, Milano 1987, p. 860.

tono, "i discorsi dei grandi poeti erano come pronunciati all'orecchio"[2]. Cosicché "dolce e chiara è la notte e senza vento" è "bellissimo, senza dubbio", ma adatto a un posto in cui effettivamente le notti siano senza vento. Per la ventosa Pachino, ci vuole dell'altro: "una parola un pochino più risonante, più altera, più rara, più?... O santo cielo, com'è difficile esprimersi"[3]. L'indiretto libero, infarcito di sospensioni e di frasi interrotte, esprime il pensiero balbettante dei paesani privati dell'ispirazione.

Ma adesso la parola è lì, in quel libro che il viaggiatore neppure capisce, ma che subito scende su di loro come il dio della poesia, a dare la parola a poeti afasici, cui la voce manca per vincere il silenzio.

Quello che accade poi non è la visitazione della poesia nelle case senza arte e senza grazia di Pachino (che non ha conosciuto architetti ma ne attende uno a trasformarlo prima o poi nel "più bel paese del Sud"), è l'infezione di un virus, una peste che si espande. È il contagio del moderno, l'invasione del *Kitsch*.

Esso giunge in quella che Rosario Contarino ha chiamato "questa marca di confine dell'intelligenza, dove l'ottusità si finge incontentabile buon gusto"[4]. È la stessa provincia di Flaubert: "la normanna Yonville-l'Abbaye, dove non c'è 'rien à voir', è diventata la sicula Pachino, dove non si vedono 'tracce di quello sforzo umano, che si chiama architettura'"[5]. Sotto *Singolare avventura di Francesco Maria* emergono i precisi contorni di un ipotesto flaubertiano: la cittadina della provincia, povera di occasioni e fertile di frustrazioni; la farmacia, cenacolo di uomini che covano slanci velleitari; i dialoghi ricercati dei personaggi, nutriti di troppo ingenue letture. Contarino ne conclude che "la vicenda del dannunzianesimo è letta come l'effetto del perenne bovarismo della provincia"[6]. Flaubert, il primo testimone della stupidità dei moderni, conforta il rifiuto brancatiano del secolo. *Singolare avventura di Francesco Maria* non è che un capitolo di questa radicale negazione. Ogni qual volta il "malumore" brancatiano partorisce una pagina d'indignazione o di ripulsa per la propria epoca, ecco trasparire il flaubertismo.

---

[2] Ivi, p. 861. Cfr. *Verga e le statue*, in *Lettere al direttore*: l'arte di Verga "par fatta di parole pronunciate a bassa voce" (*Opere 1932-1946* cit., p. 126) e quindi è compromessa agli occhi dei catanesi, che fanno il paragone con Rapisardi.

[3] Ivi, p. 860.

[4] R. CONTARINO, *Vitaliano Brancati ovvero i "piaceri" del moralista*, in *L'umorismo e il comico*, Marra, Rovito 1991, p. 105.

[5] *Ibidem.*

[6] *Ibidem.*

La stupidità è un mostro avvolgente, dai tentacoli sottili e prensili, una melassa di parole continuamente ridette, di pensieri già formulati, di sentimenti già avvertiti, che si allarga su tutta la cultura dei contemporanei, non salva niente e nessuno dalla ripetizione della parola altrui. Cosicché dobbiamo correggerci: il dio della poesia di cui sopra dicevamo non porta la parola sulle bocche di poeti senza fiato, ma porta il rumore del moderno laddove ancora regnava il "silenzio dell'Ottocento". "Mi ha sempre spaventato il numero delle parole che l'umanità produce ogni giorno", scrive Brancati nel 1947, "l'infinito vaniloquio", "le migliaia di poesie, frutto quotidiano dell'errore, in cui cadiamo migliaia di uomini, di crederci poeti"[7]. Sotto l'allusione leopardiana, c'è l'orrore flaubertiano della macchina proliferante di discorsi che è la cultura contemporanea. Sotto l'alta malinconia (e la leggerezza e l'eleganza) delle *Operette morali*, l'enciclopedia rovesciata, la *summa* della stupidità che è *Bouvard et Pécuchet*[8].

---

[7] V. BRANCATI, *Il canto del gallo rompe la diga delle parole*, "Il Tempo", 31 dicembre 1947, ora in *Il borghese e l'immensità*, Bompiani, Milano 1973, pp. 230-233.

[8] E d'altra parte Brancati (assieme a Longanesi) il suo *Dizionario dei luoghi comuni* lo scrisse. Del diziononario flaubertiano, potrebbe dirsi, *Singolare avventura di Francesco Maria* vuole essere un aggiornamento all'Italia del 1941 (del 1941, si badi, non del 1900: in questo senso lo spostamento di data serve solo da schermo, il "vaniloquio" dei dannunziani primonovecenteschi è ancora quello dei fascisti del 1941). Complessivamente ci pare di poter affermare che l'influenza di Flaubert nella narrativa e nella saggistica di Brancati sia superiore a quella, che si è ritenuta fondamentale (Moravia, Sciascia), di Stendhal. Ad es., questo cenno a Flaubert nel *Diario romano* non contiene in qualche modo il programma dell'intero Brancati maturo?

> L'estetismo di Flaubert è filtrato dal moralismo.
>
> [...].
>
> Nella sua religione c'è il Bene e il Male, Dio e il diavolo: ma si chiamano Bellezza e Stupidità (di quest'ultima egli cercò di scrivere la storia universale nel *Bouvard et Pécuchet*).
>
> Il suo compito consiste nel partecipare ai trionfi della prima sulla seconda; la felicità arriva per lui nell'unico momento in cui, rapito dalla Bellezza, non sente quasi più la voce della Stupidità, per cui quest'uomo, ritenuto indifferente e pigro, ha spesso l'aspetto del combattente assediato. (V. BRANCATI, *Opere 1947-1954*, Bompiani, Milano 1992, pp. 595-596).

Sull'"estetismo" che Brancati rinveniva in Flaubert, e che è difetto di aderenza alla normalità, alla realtà (ma non certo in nome di malposte pregiudiziali realistiche), e opposizione di Arte e Vita, cfr. *Lettere da un matrimonio*, Rizzoli, Milano 1978, p. 30 e *Diario romano*, in *Opere* cit., p. 595 e *passim*. Lo stesso Contarino, *op. cit.*., rilevava la flaubertiana ascesi della scrittura nei "dilatati *essais*" dei *Piaceri*. E L. SCIASCIA, *Caltanissetta e il sogno di un valzer (Vitaliano Brancati*, a cura di S. Zappulla Muscarà, atti del convegno nazionale di studio, Misterbianco, 30 novembre - 2 dicembre 1984, Maimone, Catania 1986) parla di un'influsso di *Bouvard et Pécuchet* in quel racconto

* * *

La gestualità e l'eloquenza dannunziane appaiono a Brancati il segno più vistoso della stupidità dei moderni. Ma quanti altri segni essa mostra quotidianamente all'occhio dello scrittore impegnato nella denuncia dell'"infinito vaniloquio". Si vedano le bagnanti di Viareggio che hanno lasciato i vestiti ma non l'intensità della loro vita spirituale:

> Si giuoca il *bridge* e non il *poker* perché il primo "è un giuoco che richiede intelligenza". Lucio d'Ambra comincia ad essere preferito a Salvator Gotta perché più "intelligente e ricco di problemi". Quella di Rosetta, che ama le persone anziane e non i giovani, "è intelligenza"[9].

O la "signorina colta", la Maria Sapuppo del 1939: non legge più D'Annunzio ma romanzi che parlano di "contrasti insanabili", di "analisi spietate", di "squisita sensibilità femminile", di "problemi moderni", ecc. Nella mente della signorina colta si è verificata l'unità dell'Europa: a lei "sembra riservato solo quest'onore: di mostrare, nella sua persona, che l'unità europea è possibile anche nel campo delle schiocchezze"[10]. Alla maggior parte degli uomini del Novecento, come alla signorina colta, il bello risulta inattingibile: essi hanno bensì l'attitudine di "saper trovare con sicurezza quanto alla bellezza somiglia, ma bellezza non è, e quanto pare intelligenza guardandosi bene dall'esserlo". Una sorta di velo impedisce l'identificazione del bello, determina invece il ritrovamento del *Kitsch*, per cui "seguendo la sua direzione sbagliata, essa ha trovato puntualmente al posto dell'acutezza la malizia, del buon gusto la stranezza, dell'*umanità* la melensaggine". La letteratura di maggior consumo (ma non solo la *Trivialliteratur*) degli anni trenta è diversa ma assolve certamente agli stessi bisogni di evasione della letteratura dannunziana, e ne condivide il tratto dominante dell'artificialità: "È un grande circolo chiuso di Intelligenza e d'Arte, dal quale rimane severamente escluso quel po' di semplice e veritiero che il mondo sa ancora produrre"[11].

---

gemello di *Singolare avventura* che è *Sogno di un valzer*, parodia del pirandellismo, altro serbatoio di *bêtise* a disposizione dell'uomo del Novecento.

[9] *Le bagnati intelligenti*, "Omnibus", 21 agosto 1937, ora in *Opere* cit. Vi appare una sorta di *pastiche* satirico del linguaggio falsamente sofisticato delle "bagnanti intelligenti" (del tipo: "il vuoto spaventoso che ella porta nel cuore"), sottile e molto divertente, non lontano da *Singolare avventura di Francesco Maria*, che del mondo qui rappresentato è insieme un precedente e un esempio provinciale.

[10] *La signorina colta*, "Omnibus", 7 gennaio 1939, ora ivi, p. 174.

[11] *Ibidem*.

Quindi il giudizio brancatiano, rilevava Contarino, non è solo estetico, è in primo luogo etico. L'arte dannunziana (come quella fruita dalla "signorina colta") ha soprattutto il difetto di non voler cogliere il reale, ma di disporsi rispetto ad esso in un'attitudine elusiva. Tra D'Annunzio e il mondo c'è come un diaframma, una "cortina colorata": leggendolo si sa che la realtà c'è, ma essa è rimasta fuori. È una "rinunzia a comprendere" e un rifiuto alle passioni vere: "Una sensibilità dannunziana salva l'uomo dalla sua umanità e lo disimpegna dal soffrire"[12]. Qui è colta efficacemente la fortuna di D'Annunzio tra i lettori più corrivi. La "vita inimitabile" viene trasmessa loro dalle pagine dannunziane come modello di evasione e di affermazione[13], vile finzione di forza e di piacere fungibile come risposta a reali frustrazioni e malumori.

Il discorso antidannunziano si fa perciò narrazione nelle modalità che Bachtin chiama dell'*autocritica della parola*: "la parola è criticata nel suo rapporto con la realtà: nelle sue pretese di riflettere veracemente la realtà, di governare la realtà e di riorganizzarla (pretese utopiche della parola) e di *sostituire la realtà* come un suo succedaneo (il sogno e l'invenzione che sostituiscono la vita)"[14].

E il bersaglio di tale discorso non è solo D'Annunzio, ma le forme mo-

---

[12] *Chiuso mondo dannunziano*, "Il Lavoro fascista", 8 agosto 1931, poi in *Il borghese e l'immensità* cit., p. 26. Parrebbe che Brancati non abbia fatto altro che attribuire a D'Annunzio un sentimento che D'Annunzio attribuiva a un suo personaggio (Giorgio Aurispa): "Nello stato abituale, la sua conscienza era come ricoperta da una superficie opaca che pareva mettere tra quella e la realtà una specie di *diaframma*; il quale anche talvolta si spessiva così da divenire completamente isolante impedendo le percezioni del mondo esteriore" (G. D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, a cura di G. Ferrata, Mondadori, Milano 1966, p. 148. Corsivo nostro).

[13] Cfr. la denuncia del carattere consolatorio del superomismo e di ogni altro elogio della potenza dell'uomo in *I piaceri della potenza*, in *Il borghese e l'immensità* cit., pp. 234-235: "Nella pratica di ogni giorno, i padri cercano di rafforzare le fragilità del figlio con quella impalpabile protezione che si chiama potenza. Pare che, facendolo sedere su un trono smisurato, noi mettiamo il nostro uomo al di sopra di molti pericoli; e che al comando di uno, o due o cento milioni di esseri mortali, egli possa comandare anche alla morte". E ancora: "Sì, la potenza è il rimedio più popolare della nostra debolezza di uomini" (p. 235).

[14] M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1979, p. 220 (corsivo nostro). Di questa linea di romanzo si danno due tipi: quello fondato sull'"uomo letterario" che guarda con gli occhi della letteratura (*Don Chisciotte, Madame Bovary*) e quello fondato sull'autore che scrive il romanzo, quindi "romanzo sul romanzo" o frammenti di esso (*Tristram Shandy*). Anche su questa via si può provare l'immanenza del modello flaubertiano: *Singolare avventura di Francesco Maria* appartiene evidentemente al primo tipo.

derne e di massa della letterarietà.

Solo che D'Annunzio viene prima, ha la responsabilità morale di aver rotto gli argini che il buon senso e il buon gusto avevano levato a protezione dell'arte e del costume degli italiani. Dell'uomo-massa, nei dannunziani di *Singolare avventura di Francesco Maria* è dato vedere l'inizio, la forma inaugurale. La vera cesura fra il mondo di ieri e l'oggi pervaso dal brutto è poco dopo, è la prima guerra mondiale[15]: dopo di essa il diluvio della modernità. Il dannunzianesimo a Pachino è ancora soltanto l'avvisaglia della catastrofe: la passione poetica dei paesani, sebbene mal diretta, ha ancora qualcosa di autentico e spontaneo, di ingenuo, non è artefatta e posticcia come nelle signorine colte delle *Lettere al direttore*. Perché allora cogliere nel 1900 un fenomeno che è del secolo, ma soprattutto del suo seguito? Perché il contrasto tanto più stride quanto più ancora è viva la Sicilia beata di cui Brancati costruisce il mito. L'incantata rievocazione di suoni odori immagini della Pachino del 1900 (in verità mai conosciuta dallo scrittore) nelle pagine iniziali, con quella adesione ai piaceri e ai valori della vita della provincia, è quanto di più lontano possa immaginarsi dal sensualismo dannunziano. La Catania che fu[16], liti, affetti, professori adorati dagli studenti, adultere pudiche, ragazze innamorate (talvolta suicide[17]) dedite al pianoforte (Verdi, Donizetti, Tosti e Bellini: un canone significativo) e al canto (ma anche alla *fuitina*): ecco il più caro dei mondi[18]. Con l'avverten-

---

[15] Cfr. *Dopoguerra*, in *Lettere al direttore* cit.

[16] "Catania, oh Catania era bella al principio del Novecento! C'era un odore di cipria per le strade, delicato come i visetti delle donne che la portavano. Visi timidi, pazienti, deboli, veramente di donne. Si aggiungeva un gradevole odore di finimenti di cuoio per il gran numero di carrozze padronali che scorrevano da un capo all'altro del corso. Io, in verità, non li ricordo, perché allora non vivevo a Catania, né altrove, e battevo in felicità quegli uomini felici, non essendo ancora nato. Ma i ricordi degli altri mi fanno trasalire ugualmente, e la nostalgia di cose che non ho viste, e che mi sono tanto care, giunge al punto di guastarmi l'umore" (*Singolare avventura* cit., p. 874). Si potrebbe dire, parafrasando Proust, che per Brancati i veri paradisi sono i paradisi che non abbiamo conosciuti.

[17] Morire per amore pare quasi essere in Brancati, anche altrove, un dolce tratto del tempo perduto. Cfr. anche *Il vecchio con gli stivali*, in *Opere 1932-1946* cit., p. 842.

[18] Sul piano linguistico si noti l'occorrenza di un termine già al tempo di Brancati dotato di ben altri significati: 'maffioso'. Così, con due 'f', come nell'Ottocento (sui "maffiosi" catanesi cfr. N. MARTOGLIO, *O' scuru o' scuru. Sonetti siciliani sulla "maffia"*, in *Centona*, Il Vespro, Palermo 1978). La prima volta è "maffioso" il conducente che porta Francesco Maria dalla stazione all'albergo, un "re" che siede su "un trono mobile e cigolante" (*Singolare avventura* cit., p. 873). Subito dopo: "*Maffiosamente* il cocchiere stese la mano aperta, ove Francesco Maria posò un nichelino". Ancora: "I

za che il mito brancatiano non è la mistificazione dannunziana; sebbene una dimensione consolatoria, assieme alla precipua e dominante intenzione critica, di contestazione del presente, non vi manchi. La fuga dal grigiore e dalla volgarità del moderno avviene attraverso un ritorno all'indietro, attraverso la ricerca di un inattuabile ritorno. E se in questo Brancati si dimostra paradossalmente vicino a D'Annunzio, al mito dannunziano Brancati oppone però una più circoscritta e provinciale mitologia, quella della provincia siciliana ancora chiusa all'invasione obliterante e massificante del moderno, arroccata dietro ai suoi steccati di cortesia e di naturalezza[19].

* * *

La regressione primonovecentesca è una delle costanti tematiche di Brancati. Ad essa avrebbe dovuto dedicare le *Avventure di Tobaico*, romanzo rimasto allo stato di abbozzo sulla bella età dell'eleganza e della dolcezza che la grande guerra e il fascismo hanno distrutto, pubblicato nell'immediato dopoguerra[20] ma scritto nello stesso periodo di *Singolare avventura di Francesco Maria*. Anche Tobaico è un dannunziano. Ma è diverso il suo incontro con il Poeta: tale da chiarirci quale fosse la ragione principale del suo successo. Lo vediamo all'inizio in cerca di casa, anche lui provinciale a Catania:

---

maffiosi stringevano nelle tasche e voltolavano nervosamente il coltello". 'Maffioso' non ha certo altro significato che quello originario, ottocentesco, su cui ad es. cfr. G. PITRÈ, *La mafia e l'omertà*, in *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, II, Il Vespro, Palermo 1978, p. 290 (per il quale però la corretta fonetica è "mafia", con una sola 'f'): "All'idea di bellezza la voce mafia unisce quella di superiorità e di valentia nel miglior significato della parola e, discorrendo di uomo, qualche cosa di più: coscienza d'essere uomo, sicurità d'animo e, in eccesso di questa, baldezza, ma non mai braveria in cattivo senso, non mai arroganza, non mai tracotanza". Un alone di affetti sta attorno alla parola, quasi che il mondo della Catania perduta possa risorgere per virtù di una voce desueta, di una *madeleine* linguistica.

[19] Già G.C. FERRETTI, *La letteratura del rifiuto*, Mursia, Milano 1968, p. 134, notava la contrapposizione polemica di "mito moralistico-borghese di una Italia prefascista in cui *ragione e sensi* si armonizzano perfettamente", e in cui la Sicilia dei "dolci ozi" e delle "belle maniere" appare "come vagheggiamento ironico-affettuoso di una mitica civiltà liberale"; e di "un mondo di stupidità e di violenza" (che non è a parer nostro solo quello del fascismo, come invece ritiene Ferretti, ma è il moderno in tutte le sue forme e sotto tutti i regimi).

[20] In "Cronache", 6 aprile-18 maggio 1946, ora in *Opere 1932-1946* cit. Il brano in appendice era già apparso su "La Stampa", 17 dicembre 1938. *Singolare avventura di viaggio* contrae molti debiti con questo romanzo incompiuto, sotto forma di prestiti e motivi comuni, soprattutto nell'ambientazione catanese inizio secolo.

> La cosa che più gli piacque dopo il balcone, e che lo decise a trasportarsi, nel giro di poche ore, dall'Hotel Bristol alla nuova dimora, fu il gabinetto di decenza, grande come un salotto, illuminato come una sacrestia, e diviso per un lungo corridoio dalle stanze di passaggio. Egli soleva fermarsi un'ora, e anche di più, in quel luogo ove i soldati sostano un minuto. Tutto D'Annunzio, egli lo lesse lì[21].

Non ci pare da escludere una suggestione della "petite pièce sentant l'iris" di Combray, dedicata ai riti della lettura e della voluttà[22]. E se così è, se la lettura dannunziana è viatico al piacere, ecco spiegata la ragione più vera che Brancati vedeva nel dannunzianesimo di massa: la promessa di godimenti proibiti liberata dall'alibi della grande letteratura, la sensualità sublimata dell'eroe superumano.

A risvegliare l'insoddisfatto senso della Bellezza dei pachinesi, quindi, è il D'Annunzio erotico: nei primi versi di cui si dia lettura pubblica nella farmacia la donna attende l'amante nel suo letto[23]; altri versi invitano a "mordere la polpa del mondo", ovvero, ovviamente, il corpo femminile:

> Mettere i denti in "ogni cosa tangibile", in ogni frutto del mondo! E il viso della donna non era il più bel frutto, il più bianco, tiepido, odoroso, ronzante di gemiti e parole come una rosa di api, luccicante di rugiada (gli occhi)?[24]

E poi la bocca: "la bocca socchiusa era come una ferita cruda", con i denti "bianchi come mandorle acerbe" e un succhio molle che altro non è che la saliva. O sono "bocche di femmine", "bocche che sono 'ferita e fiore', facce che 'si sbiancano nel brivido svenante della voluttà'". E si na-

---

[21] Ivi, p. 1061.

[22] "Destinata a un uso più specifico e più volgare, quella stanza, dalla quale la vista spaziava di giorno fino al torrione di Roussainville-le-Pin, mi servì a lungo da rifugio, senza dubbio perché era l'unica che mi fosse consentito di chiudere a chiave, per tutte quelle tra le mie occupazioni che esigevano un'inviolabile solitudine: la lettura, le fantasticherie, le lacrime e il piacere" (M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto*, I, trad. di G. Raboni, Mondadori, Milano 1985, p. 16). Cfr. anche ivi, p. 192, nello stesso "stanzino odoroso di giaggiolo", una più esplicita apertura sulle esplorazioni erotiche del narratore adolescente.

[23] "Ahimè, la vigna è piena di languore / come una bella donna nel suo letto / di porpora, che attende l'amadore..." (G. D'ANNUNZIO, *Gli indizii*, vv. 1-3, in *Alcyone*, a cura di Federico Roncoroni, Mondadori, Milano 1995).

[24] *Singolare avventura* cit., p. 866. La citazione è dal *Canto dell'Ospite*, XI, vv. 9-10, in *Canto novo*: "di por le mani audaci e cupide/ su ogni dolce cosa tangibile" (G. D'ANNUNZIO, *Versi d'amore e di gloria*, I, Mondadori, Milano 1954).

scondono all'uomo, "intrise di luna e di spasimo, ambigue, amare e dolci come il miele in cui sia passata leggera la foglia di aloe"[25]. E così via. "Oh, non finiva più di pensare alla donna! Si prese la testa con le due mani, e, chinandosi su quest'argomento come sul più grave e antico dei libri, meditò a lungo"[26]. Tutto sembra trasfigurato dall'urgenza del desiderio (sublimato in poesia e pensiero), talvolta con un effetto di comico sacrilegio: "Nei due arazzi della parete, le fronti delle donne, che pregavano per le mani congiunte, parve che, svuotandosi del pensiero di Dio, scintillassero di un pensiero per lui, Francesco Maria"[27]. Cosicché Francesco Maria che si chiude a chiave, a proteggere la sua lettura, non pare farlo per impedire una profanazione, ma, come il piccolo Marcel, e come Tobaico, per pudore: "sciogliendosi, con gridi di piacere, in suoni e immagini"[28].

La passione per la poesia dannunziana ha tutto il carattere di un'infatuazione (con un'implicazione omosessuale?): "Da quel giorno [dopo aver ricevuto per posta un ritratto di D'Annunzio], il piacere di chiudersi a chiave nella propria camera gli divenne più misterioso, come quello di studiare per un'educanda che si è innamorata del precettore". Ovviamente i comportamenti imitativi coinvolgono l'aspetto fisico: "E gli spuntava la barbetta a pizzo". Fino a desiderare la calvizie: "e quando trovava nel pettine ciocche di capelli, trasaliva di gioia"[29]. E però Francesco Maria sortisce un effetto opposto, sulle donne, a quello desiderato, e ottenuto invece dal suo model-

---

[25] Ivi, p. 872. Il passo è una parodia del tema notturno (ed erotico) in D'Annunzio, utilizzando solo limitatamente materiale dannunziano: la "foglia d'aloe", che pure appare in D'Annunzio, è genericamente parte del lessico della vegetazione mediterranea che costituisce il paesaggio dannunziano; i denti comparati alle "mandorle acerbe" sono in *La pioggia nel pineto*, vv. 108-109, in *Alcyone* cit.. Direttamente tratta dall'opera dannunziana è la comparazione bocca/fiore, della quale abbiamo contato una decina di occorrenze; cfr. ad es. la bocca sorridente come un "fiore perlifero" nel *Piacere*, a cura di G. Ferrata, Mondadori, Milano 1965, p. 271; oppure, sempre nell'ambito della sfera semantica dell'eros, un passo del *Trionfo della morte* cit., p. 377 in cui le confetture orientali "davano alla bocca l'illusione d'un fiore polputo e ricco di miele"; o ancora: "io voglio suggerti/ il fiore de la bocca", *Febbre*, vv. 41-42, in *Primo vere*, in *Versi d'amore e di gloria* cit. Per il paragone bocca/ferita cfr. invece *Ecloga fluviale*, in *Terra vergine*, in *Tutte le novelle*, Mondadori, Milano 1992, p. 71: "la bocca s'apriva come una ferita fresca e fremeva nell'avidità di suggere". Per il "succhio molle", è probabile la suggestione del "succo divino" in un passo, di tema erotico, di *Forse che sì forse che no*, in *Prose di romanzi*, II, Mondadori, Milano 1989, p. 541.

[26] *Singolare avventura* cit., p. 867.

[27] *Ibidem*.

[28] Ivi, p. 866.

[29] Ivi, p. 870.

lo: "A causa però della sua morale di superuomo, riusciva antipatico alle donne"[30]. Alterigia che gli impone il ricorso ai servizi offerti dentro "un portoncino illuminato"[31].

Sotto l'insegna di D'Annunzio si svolge così la mediocre educazione sentimentale del giovane Francesco Maria, munito di velleità artistiche da provinciale isolato, di fantasia vergine, malferma salute[32] e pochi soldi: "Maestro carissimo, delizioso maestro! Nel tuo viso grave e sorridente, la barba di colui che c'insegnò il latino e il catechismo, è andata a finire sul volto ammiccante e furbo dell'amico che per la prima volta ci condusse in casa della Donna"[33]. Un maestro, ma un maestro di lussuria.

E quale sia la sua lezione vediamo nel *pastiche* del linguaggio dannunziano con il quale Brancati rende il pensiero del protagonista e il dialogato del racconto.

* * *

Reiterati, e in tempi diversi, sono gli interventi critici di Brancati su D'Annunzio, per cui essi e questo *pastiche* compongono insieme un D'Annunzio *letto* da Brancati e un D'Annunzio *scritto* da Brancati, come Genette dice che abbiamo un "Flaubert par Proust" che è allo stesso tempo "Flaubert *lu* par Proust" e "Flaubert *écrit* par Proust"[34]. Momento principale di questa identificazione critica, e bilancio spietato di una ricezione generazionale assunta come dato negativo ma ormai superato della propria formazione intellettuale, è *Chiuso mondo dannunziano*, che è nelle intenzioni la certificazione di una liberazione avvenuta: "il dannunzianesimo è un caro ricordo d'ozio per la nostra sensibilità". L'opera di D'Annunzio non

---

[30] Ivi, p. 877.

[31] Ivi, p. 878. Dopotutto, l'erotismo dannunziano nei paesani di Pachino non è che una variante del "gallismo" inconcludente/impotente, sempre verboso, della narrativa di Brancati.

[32] Francesco Maria ha l'anemia (p. 873), "la faccia di un lucignolo senza olio" (p. 874).

[33] Ivi, p. 866.

[34] G. GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Editions du Seuil, Paris 1982, p. 112. C'è un doppio momento nella confezione di ogni *pastiche*, una distribuzione in due fasi del lavoro del *pasticheur: l'analisi* e *la sintesi* cioè l'intervento critico e il *pastiche*, l'acquisizione critica dei tratti caratterizzanti del testo e la loro imitazione. Proust avrebbe anzi pensato di accompagnare la pubblicazione dei suoi *pastiches* con una serie di saggi critici sugli stessi autori, "les études énonçant d'une façon analytique ce que les pastiches figuraient instinctivement, et vice versa..." (lettera a Ramon Fernandez, cit., ivi, p. 113).

sapeva cogliere la vita e il tempo nella quale nasceva se non confusamente, "con quella smisurata vacuità che dà il sonno[35] alle voci". Mai stroncatura di un autore prima preso a modello fu più dura e insistita. Ma un aspetto ci interessa di più: l'analisi della prosa di D'Annunzio, che parve elegantissima, adesso appare invece "tutta improvvisata e di getto". Quasi che l'oratore e lo scrittore, il periodo detto e il periodo scritto si sovrappongano[36].

Possiamo infatti riconoscere la forma dell'orazione nella costruzione delle scene a due di *Singolare avventura di viaggio*: l'ironia risiede nel fatto che uno stile scritto, dotato cioè di una funzione estetica, viene impiegato laddove sarebbe necessario, o conveniente, uno stile parlato, cioè privo della funzione estetica[37]. Ma la satira non è diretta soltanto a chi lo parla, ma anche a chi lo ha scritto: si colpisce l'arringare dei due personaggi per colpire l'arringare del loro modello. Il *pastiche* si fa così critica letteraria, l'ipertesto sconfina nel metatesto.

* * *

Ogni *pastiche*, in quanto imitazione di uno stile, di una maniera, comprende fatti tematici e fatti formali. Esso cioè presuppone l'individuazione dei tratti più rilevanti e significativi dello stile imitato, si sviluppa quindi come critica in azione. Tali tratti vengono sottoposti a quella che volgar-

---

[35] Per sapere cosa sia il sonno per Brancati, cfr. *I piaceri della stupidità*: "Gesù Cristo disse: 'Beati i poveri di spirito!' ma intendeva parlare dei poveri di malizia, non dei poveri d'intelligenza. A questi ultimi non è riserbata alcuna beatitudine, *se si toglie il piacere di dormire*" (*Il borghese e l'immensità* cit., p. 242. Corsivo nostro). L'articolo su D'Annunzio risulta in verità piuttosto prolisso nello sfruttare questo motivo, che trova il suo emblema nel Vittoriale: "Il Vittoriale è tutto sogni pietrificati; è un duro sonno". D'Annunzio, che pareva insegnare l'azione e la vita, "ha dormito sempre, nell'intimo della sua anima, e ha insegnato a dormire". Alla fine Brancati riconosce solo i meriti di guerra: "Ma, come accade a coloro che dormono, egli ha potuto essere un profeta, sebbene approssimativo, dei suoi tempi. Ha poi adottato la legge di Calderòn de la Barca, nell'operare bene anche se dormiamo; ed è stato un eroe" (ivi, pp. 25-28).

[36] Bene coglie qui il giovane Brancati un tratto dell'arte dannunziana poi messa in luce dalla ricerca critica più recente. Cfr. ad es. M. GUGLIELMINETTI, *L'orazione di D'Annunzio*, in *Il romanzo del Novecento italiano. Strutture e sintassi*, Editori Riuniti, Roma 1986 (2ª ed.), p. 39: "La parola prende spicco e rilievo, ma solo in quanto pronunciata; il dialogo ha l'aspetto dell'orazione a due o più voci; il discorrere stesso, in prima persona, del narratore si atteggia come un arringare".

[37] Vd. l'analogo (auto)*pastiche* di Proust, la descrizione dei gelati recitata da Albertine, che *parla* come *scrive* il narratore: cfr. M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto*, III, Mondadori, Milano 1989, pp. 522-525.

mente si chiamerebbe l'*esagerazione*[38], quella che i formalisti russi chiamavano *stilizzazione*, e che Genette preferirebbe chiamare *saturazione*. È però possibile che il *pastiche* si caratterizzi per essere un *mimotesto* operato più per isolamento dei tratti stilistici più originali e rilevanti, che per saturazione: è qui, ci pare, la funzione più propriamente critico-letteraria del *pastiche*.

Ebbene, Brancati dimostra di avere saputo operare un efficace isolamento di certi temi identificabili come ossessioni di D'Annunzio e di certe forme riconoscibili come veri e propri *tic* linguistici. Solo alcuni di essi vengono portati alla saturazione (comica).

Il nucleo erotico-istintuale, con la trasgressività rispetto alla norma sociale che lo contraddistingue nella narrativa dannunziana, è al centro ovviamente della parodizzazione brancatiana. Di esso si è detto. Allo stesso trattamento parodico vengono sottoposti altri temi del mondo dannunziano.

Nella descrizione dannunziana è "una visione della realtà ben più preziosa di quella immediata", essa prende la sua forma "dal tentativo di traslare l'oggetto presentato dallo spazio di origine in un altro dai contorni più sfumati [...], sotto lo stimolo forse d'un moto d'inconsapevole paura dinanzi al prospettarsi di un oggetto definito solo nei controni della realtà normale (borghese, se si preferisce)"[39]. Brancati coglie questa traslazione, e la inverte, mutando in contrasto/abbassamento comico una relazione che era di sublimazione: passa cioè dalla creazione di una "soprarealtà mondana ed elegante"[40] alla sua dissoluzione a contatto con la realtà borghese e provinciale, dalla quale essa era nata come fuga. I disvalori (dannunziani) della provincialità e della mediocrità borghese diventano valori più autentici, privati di autenticità e funzione sono invece i valori (dannunziani) della vita come arte e dell'opposizione eroica alla società. È il comico di contrasto l'arma principale di questa caricatura, come già notava Contarino.

Si veda lo stesso procedimento comico nella caratterizzazione dei per-

---

[38] Genette cita Talleyrand: "tout ce qui est exagéré est insignifiant". È questo il pericolo del linguaggio dannunziano, soprattutto in bocca a due sprovveduti giovani di provincia: che il loro discorso sfocia nell'insignificanza, che è privato di sostanza, che ha la vanità del gioco (linguistico) ed è impotente alla comunicazione. Cfr. ad es.: "e per quanto il discorso si aggirasse proprio sulle parole scapolo e matrimonio, l'amore per i vocaboli rari e il disprezzo per i comuni gl'impedirono sempre di pronunciarle. Si parlò così di alleanza, fusione, accordo di passi, vita d'anacoreta, torre d'avorio, e non mai di matrimonio, dote, casa, figli, stipendio mensile" (*Singolare avventura* cit., p. 881).

[39] M. GUGLIELMINETTI, *op. cit.*, pp. 20-21.

[40] Ivi, p. 29.

sonaggi. Le costanti del personaggio dannunziano sono individuate dalla critica in "isolamento" e "precarietà"[41]. I personaggi di *Singolare avventura di Francesco Maria* sono invece integratissimi, ma sentono, come altri personaggi brancatiani, la loro integrazione come prigione: allora lo sradicato decadente della narrativa dannunziana è fungibile modello della loro evasione, della loro aspirazione a liberarsi delle radici. A loro spetta la stessa sorte, il fallimento e lo scacco che sempre coglie il personaggio dannunziano nella sua agonistica opposizione al destino e alla società. Ma qui la parodia volge questo destino nella ridicola conclusione della bastonatura che tocca nel finale a Francesco Maria, convinto di dover compiere una missione superumana[42], e invece pestato "come l'uva"; mentre Maria ritorna a un'integrazione che ha il segno tradizionale dell'auspicato (non ottenuto) matrimonio riparatore[43].

E nello stesso tempo la parodia brancatiana non rappresenta un personaggio corrotto e corruttore in una società già a sua volta corrotta e corruttrice, ma al contrario oppone una società sana e un personaggio sano alla corruzione dell'ideologia e della massificazione culturale. Parimenti la debolezza fisica del protagonista non è la malattia del personaggio dannunziano, "sublimazione dell'anima e raffinamento del corpo"[44], ma ostacolo al ruolo del superuomo, impossibilità ad averne il *phisique du rôle*: la ragazza non è incapace di vigore di fronte al giovane gracile e anemico; la sua mancata resistenza, lei educata ai pudori della formazione religiosa e contadina, ma attratta dal desiderio di emancipazione, di modernità e di urbanità, si deve soprattutto alla suggestione della lettura dannunziana: "E poi, diamine, si danno schiaffi nei romanzi di D'Annunzio?".

Sotto il profilo dei fatti formali, il *pastiche* brancatiano si muove soprattutto nel senso della saturazione del tratto stilisticamente più rilevante della pagina e del verso dannunziani: la comparazione. È nella vaghezza

---

[41] V. RODA, *La strategia della totalità*, Boni, Bologna 1978, p. 1.

[42] "Dovrò ancora combattere, vincere i mostri!" (cfr. *Laus vitae*, VII, v. 270: "Combattere e vincere i mostri", in G. D'ANNUNZIO, *Versi d'amore e di gloria*, II *Laudi*, Mondadori, Milano 1942).

[43] Sono sempre, in Brancati, le figure maschili a vivere in maggiore misura l'ansia e l'impotenza di una liberazione dai confini dell'esistente, di un'evasione che sia nell'altrove del viaggio o nella soprarealtà della finzione in cui vive l'equazione dannunziana di vita e arte. Quelle femminili non vanno oltre, subiscono sempre il richiamo delle tradizioni, delle abitudini e dei costumi borghesi (il matrimonio, per Maria).

[44] G. BARBERI SQUAROTTI, *Invito alla lettura di D'Annunzio*, Mursia, Milano 1982-1990, p. 57.

dell'accumulo analogico[45] (i *come*, gli *al pari*, i *simile*), oltre che nell'aulicità del lessico[46] (*aulente, sororale, selene, strapotente, aurorale*) la chiave per accedere "in un altro universo più alto, armonioso e scintillante"[47]. I materiali di cui Brancati si serve sono in parte direttamente tratti dall'opera dannunziana, in parte coniati come calchi. Così ad esempio sono dannunziani le comparazioni di bocca e fiore, di denti e mandorle, di voce e velluto[48]; sono invece calchi plausibilissimi le costellazioni come "monili di stelle", o le facce "intrise di luna e di spasimo", cui dà dolcezza il miele e amarezza la "foglia d'aloe", con un gusto per l'ossimoro che è come un'interpretazione di D'Annunzio in chiave barocca[49]. Altrettanto dannunziana sembrerà "la collera bianca ed eroica". I participi presenti (*torturante, blandente, svenante, peccante*, ecc.) sono calchi brancatiani su uno stilema dannunziano diffusissimo; qualcuno però direttamente dannunziano, come "*cocente* profumo di acacie" che corrisponde a un luogo di *Forse che sì forse che no*: "Per la finestre saliva il profumo cocente e possente della magnolia, ebrezza delle costellazioni"[50]. Esempio che ci chiarisce le modalità del lavoro brancatiano, svolto sempre a partire da un identificabile ipotesto, sul quale poi viene tessuto un semilibero *pastiche*. Se compariamo i due passi, notiamo che il profumo di magnolia è mutato in quello di acacie (ma non mancano in D'Annunzio "gli effluvii delle acacie"[51]), e la vicinan-

---

[45] Brancati rileva quello che potrebbe essere il *dannunzismo* per eccellenza, il tratto più rilevante dell'idioletto dannunziano, in una inserzione per così dire metatestuale della sua narrazione: "Il corpo della donna: eccolo. Cominciavano le immagini. La bocca era come questo, come quello, come quell'altro. Il seno come questo, come quello, come quell'altro. I fiumi, le selve, le montagne, i laghi, gli uccelli, i frutti di mare, le piccole cose e le grosse furono richiamate alla men peggio per fornire a Francesco Maria i paragoni che gli occorrevano" (*Singolare avventura* cit., p. 867).

[46] Solo una volta, ci pare, si può parlare di aulicità anche nella parodizzazione della sintassi, con il ricorso all'inversione, che non è infatti prediletta da D'Annunzio: "non forse ti rassegneresti al mio celibato?" (Francesco Maria al padre, p. 888). La critica recente individua soprattutto nella sfera lessicale il lavoro stilistico più creativo di D'Annunzio, a fronte di una sintassi fintamente ricca, in verità coordinativa e semplificata.

[47] Ivi, p. 866.

[48] Cfr. "una voce morbida e calda come il velluto de' suoi occhi", in G. D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte* cit., p. 378, corrispondente alla "voce di velluto" di *Singolare avventura* cit., p. 872.

[49] Cfr. ancora in questa direzione la comparazione dell'amore a un "velluto che ferisce", "dolcezze che tagliano", e quella delle due forze che "scintillano nei vostri occhi, come due fiumi di cui uno vada al mare e l'altro venga dal mare" (ivi, p. 879).

[50] G. D'ANNUNZIO, *Prose di romanzi*, II, cit., p. 537.

[51] ID., *Ecloga fluviale* cit., p. 64.

za delle "costellazioni" è suggestione per coniare quei "monili di stelle" che abbiamo già visto invenzione brancatiana. Il *corpus* cui Brancati attinge è vastissimo, quasi che tenesse sullo scrittoio l'*opera omnia* di D'Annunzio. Ma con la significativa esclusione dell'ultimo periodo dannunziano[52], che maggiore fortuna ebbe presso i letterati della stessa generazione di Brancati, ma scarsi esiti imitativi presso la letteratura di consumo e poco successo presso il pubblico di massa.

Cosicché Brancati spesso viene meno a una *contrainte* dell'imitazione ipertestuale. Al contrario della parodia, che si dà per regola di rispettare la lettera del testo più che sia possibile, "le pastiche, dont la fonction est d'*imiter* la lettre, met son point d'honneur à lui devoir littéralement le moins possible"[53]. Sì che la "citazione bruta", o "prestito", non vi abbia luogo. E invece la citazione pareggia in *Singolare avventura di Francesco Maria* il lavoro di imitazione/ricreazione. Perciò la comicità promana, più che dalla godibilità dell'imitazione, dal contrasto tra il dialogato aulico e la realtà prosaica, e ancora tra lo stesso dialogato e il linguaggio spesso basso del narratore, a specchio dell'opposizione mistificazione/realtà che è il nucleo tematico del racconto. Fino al vertice comico delle pagine finali, con le battute alternate del padre e di Francesco Maria, lessico aulico e versi di D'Annunzio contro linguaggio familiare e dialetto ("Non vedi che faccia di *timpa*?").

* * *

Scriveva Proust che non avrebbe saputo "trop recommander aux écrivains la vertu purgative, exorcisante, du pastiche"[54]. Quasi funzione del *pastiche* sia quella di liberare, come per un esorcismo, lo scrittore dal demone di un altro scrittore che gli cova dentro, di affrancarlo dal padre (letterario). E Brancati, riprendendo il passo nel suo *Diario romano*[55], commenta: "La lettura dei grandi artisti riesce tanto più violenta e intollerabile

---

[52] Con una sola eccezione, ci pare: quel *Vas d'elezione* con il quale Francesco Maria appella la sua amata, che viene dalle *Pagine del libro segreto*, in ID., *Prose di ricerca*, II, Mondadori, Milano 1956 (dove era già prestito dantesco) e che Brancati preferisce ad altre dizioni più diffuse nell'opera di D'Annunzio, come *Vas spirituale* (c'è anche un *Vas mysterii*, titolo di un componimento del *Poema paradisiaco*).

[53] G. GENETTE, *op. cit.*, pp. 84-85.

[54] M. PROUST, *A propos du «style» de Flaubert*, "Nouvelle Revue Français", gennaio 1920, poi in *Chroniques*, Gallimard, Paris 1949 (1. ed. 1927), p. 204.

[55] V. BRANCATI, *Diario romano*, in *Opere 1947-1954* cit., pp. 485-486.

quanto più fervido è il cervello del lettore". A contatto con la grande arte non c'è tranquillità se non per gli "sciocchi" e gli "imitatori".

Ora, certo Brancati nel 1941 non pensa più che D'Annunzio fosse un grande artista, eppure non può negare a se stesso la violenza del contagio ricevutone. E forse qualcosa di più. Perché mai esercitarsi nella virtù curativa del *pastiche* se non a causa di una liberazione che sente ancora incompiuta, di una guarigione imperfetta? Per quale motivo questa terapia tardiva se non perché addosso Brancati sente ancora i postumi di una malattia (di un'influenza) di così grave e pericoloso decorso. O piuttosto è l'Italia, e non lo scrittore, ad avere ancora bisogno della virtù terapeutica del *pastiche* per medicarsi della malattia antica della retorica, che è specchio e sintomo dell'impotenza[56]?

Qualche motivato timore spinge ancora Brancati "à suivre le ryhtme" di D'Annunzio, a continuare a parlare come lui:"Il faut la laisser faire un moment, laisser la pédale prolonger le son, c'est-à-dire faire un pastiche volontaire, pour pouvoir, après cela, redevenir original, ne pas faire toute sa vie du pastiche involontaire"[57].

Il titolo, che a suo modo è già un (auto) *pastiche* (non si può non andare da *Singolare avventura di Francesco Maria* a *Singolare avventura di viaggio*) a questo punto ci appare meno innocente. Il legame tra le due "singolari avventure" non starebbe solo nelle riprese tematiche (quelle ad esempio evidenziate da Sipala[58]: il viaggio, l'evasione, la liberazione dell'istinto sessuale indotta dalla circostanza eccezionale), ma in qualcosa di più. Come se Brancati facesse una parodia di quel tanto di dannunziano ancora presente in quell'opera. Cosicché l'erotismo trasgressivo, il ritorno all'ordine a passo di marcia, la "città morta", si mutano nei loro contrari: in un erotismo in cui la trasgressione è *contrainte* maldestramente osservata (e controvoglia), in un moto giovanilmente (e provvisoriamente) anarchico di stizza contro la propria stessa classe[59], in una città che è un radioso so-

---

[56] Qui Brancati, come è stato notato da P.M. SIPALA, *Il viaggio di Brancati a D'Annunzio e ritorno*, in *Vitaliano Brancati*, a cura di S. Zappulla Muscarà, cit., incrocerebbe il giudizio borgesiano sul dannunzianesimo come malattia retorica degli italiani; così come lo stesso *Chiuso mondo dannunziano* non sarebbe lontano, secondo Contarino, dal Croce che affibbia a D'Annunzio il fortunato epiteto di "dilettante di sensazioni" (B. CROCE, *Gabriele D'annunzio* [1903], in *La letteratura della nuova Italia*, IV, Laterza, Bari 1942).

[57] M. PROUST, *op. cit., ibidem.*

[58] P.M. SIPALA, *op. cit.*

[59] Una "collera bianca ed eroica" lo coglie "contro le più oneste persone", a cui ri

gno della nostalgia. L'*ipertestualità* del testo appare a questo punto doppia: si applica insieme cioè agli ipotesti dannunziani e a un ipotesto proprio scelto a emblema di una stagione di errori, pubblici e privati, di cui è raccomandabile la rimozione, o la purgazione.

Ma non sapremmo assicurare che Brancati sia poi sfuggito del tutto al *pastiche* involontario del dannunzianesimo, che non abbia continuato a trarre da D'Annunzio "un'indelebile risonanza di suggestioni emotive"[60]. Ci sembra anzi possibile che la musica di quelle letture giovanili abbia continuato a insinuarsi nelle sue parole fino a *Paolo il caldo*. Si pensi alla lunga sequenza narrativa nella quale Giorgio Aurispa, il protagonista del *Trionfo della morte*, ritorna al paese delle sue origini, e vi ritrova le passioni e soprattutto le tare di una famiglia che vive di una istintualità incontrollata, sanguigna, di una sensualità trasmessa di individuo in individuo fin dagli oscuri ancestri della famiglia. Si seguano quei ritratti, deformati, grotteschi, nelle loro ire e nei loro vizi e passioni. Si pensi soprattutto alla sorella del padre di Giorgio, alle sue pratiche bigotte, alla sua "pinguedine malaticcia, floscia, esangue", al fiato disgustoso che emana la sua bocca sempre avida di dolci[61]. Non c'è qualcosa del ritorno di Paolo Castorini a Catania in occasione della malattia della madre, di quella famiglia ormai preda di una torbidezza di mente che l'ha sospinta irrimediabilmente sotto l'"ala della stupidità"? e non c'è qualcosa della sorella dello stesso Paolo, "una piramide", anzi "una montagna di carne", dal cuore "asfissiato da veleni di ogni sorta"[62], dai pensieri non meno devoti e dalle notti turbate dal familiare demone della lussuria? E non c'è, in Paolo come in Giorgio ("Io, io sono il figliolo di quest'uomo"[63], o anche: "Egli portava nel suo organi-

---

volge gli epiteti di "rinunciatari, frolli, borghesi"; addirittura "passò alcune ore steso sul letto dell'albergo a immaginare eserciti di sangue barbarico e destrezza romana che venissero a disperdere 'quella marmaglia' riempiendo la città di potenti *marce* militari" (corsivo nostro). La soddisfazione e la tranquillità borghesi gli dettano parole truculente: "Vuoi tu veder fiumi di sangue?" (*Singolare avventura* cit., pp. 876-877). La fantasticheria sadica continua qualche pagina dopo: "sognò di vestirli tutti allo stesso modo, metterli in fila, dare un calcio sul didietro dell'ultimo della fila, e 'farli *marciare*'" (ivi, p. 885). Frasi che servono a chiarimento dell'omogeneità che Brancati vedeva tra i due fenomeni, il dannunzianesimo e il fascismo, ed anche del giudizio che dava del fascismo, violenta aggressione contro i più cari costumi e valori borghesi ("l'amabile sorriso, la prudenza, la cautela"), prima che privazione della libertà.

[60] R. CONTARINO, *op. cit.*, p. 101.

[61] G. D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte* cit., pp. 100 ss.

[62] V. BRANCATI, *Paolo il caldo*, in *Opere 1947-1954* cit., pp. 882-883.

[63] G. D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte* cit., p. 113.

smo i germi ereditati dal padre"[64]) l'avvertenza di una discendenza ancestrale la cui necessità è senza scampo, di una sensualità che è un destino? E non c'è nella catena dell'ereditarietà, negli Aurispa e nei Castorini, un uguale anello che non tiene? la "malinconia virile" di Demetrio, "il dolce suicida", "il suo [di Giorgio] vero padre", non corrisponde a quella, sortita in un eguale suicidio, del padre di Paolo? e non sono entrambi i protagonisti eredi testamentari dei suicidi (Paolo, certo, solo del testamento spirituale)? Non può, ancora, dirsi di Paolo quello che è detto di Giorgio: "Avendo molte attitudini, egli rimaneva disutile e ozioso", giacché "qualunque specie di lavoro gli era impossibile"[65]?

Sotterranea quanto si vuole, una corrente di dannunzianesimo circola ancora nell'ultimo romanzo di Brancati. La liberazione forse non è veramente avvenuta. Lunga, e non limpida, è la strada di chi cerca di purgarsi dei propri maestri: "Non è ancora finita l'epoca dei dannunziani che cominciano un discorso rinnegando il loro Dio"[66], dice Pinsuto, tra i più lucidi dei personaggi di *Paolo il caldo*.

Singolare avventura, che, a questo punto, del dialogo di Brancati con D'Annunzio è solo una tappa, si situa così in qualche modo nello spazio autobiografico: assume i connotati della confessione, o della palinodia, pur sotto le mentite spoglie di un Francesco Maria gracile e perciò affascinato, come già l'autore, dal mito energetico e dalla promessa di forza elargita dalla parola dannunziana (e da quella mussoliniana). E già un'autobiografia di dannunziano (presunto) guarito era contenuta in *Ricordo*[67]: "Lessi D'Annunzio, quand'ero poco più che bambino". La fortuna della poesia di D'An-

---

[64] Ivi, p. 177.

[65] Ivi, p. 182.

[66] V. BRANCATI, *Paolo il caldo* cit., p. 800. Indicano il debito dannunziano di *Paolo il caldo* due saggi usciti mentre correggiamo le bozze: N. ZAGO, *Modernità di Brancati*, in AAVV, *Vitaliano Brancati scrittore del Novecento* (Atti della giornata di studi su Vitaliano Brancati, Ragusa, 13 novembre 1995), a cura di G. Traina, Centro Studi "Feliciano Rossitto", Ragusa 1996; e D. PERRONE, *Vitaliano Brancati. Le avventure morali e i "piaceri" della scrittura*, Bompiani, Milano 1997, la quale rinviene però nel *Piacere* "i *topoi*" che "sono adoperati dallo scrittore intrinsecamente per una complessiva configurazione dei personaggi e della loro condizione esistenziale" (p. 154). Entrambi gli studiosi notano che *Paolo il forte* doveva chiamarsi il romanzo sull'orrore della luce che Pietro Dellini, protagonista del giovanile *L'amico del vincitore*, ha intenzione di scrivere: titolo poi abbandonato perché appunto "troppo dannunziano". Vent'anni dopo a scriverlo è Brancati stesso, mutata l'attribuzione della forza in quella del calore, ovvero della vigoria sessuale; mutato cioè in parodia il residuato giovanile della mitologia del superuomo.

[67] In *Lettere al direttore* cit.

nunzio era la sua capacità di destare e di moltiplicare l'effetto delle sensazioni. E non è stato male, per quell'età. Crescere, dopo, è stato però difficile, come testimonia un articolo del 1927[68] che è il primo documento di una liberazione travagliata: secondo il dubbio dello stesso Brancati ventenne, un "breve saggio di critica — o di autobiografia?". Abbandonare D'Annunzio è stato un "espatrio", un esilio: "Solo nel mondo, con un linguaggio da rinnovare e un'immaginazione da scarnire!". Dopo lo scoramento, la rivolta, e l'auscultazione del (nuovo) se stesso, ma "appena tentavo di scrivere, sulla pagina pioveva, non so come non so da dove, una frase, un'immagine di D'Annunzio". La lotta contro la parola altrui è "un vero dramma, silenzioso e pudico, di cui nessuno ancora sa nulla"; alla fine spetta un compenso che singolarmente consuona con quello che Proust, si è visto, si aspettava dal *pastiche*: "leggere D'Annunzio e rimanere originale".

Ma, "nell'età dei pensieri e dei sentimenti, ci accompagni l'altra maggior poesia: quella dei pensieri e dei sentimenti"[69], scrive il Brancati del 1938, il dramma forse superato, ma un programma di maturità ancora da compiere. E a questo punto leggiamo la frase decisiva: "La fanciullezza con D'Annunzio, la maturità con Manzoni, Verga e Carducci..."[70].

* * *

Nota Genette che esiste una "idéologie de la charge", cioè del *pastiche* a funzione satirica, la quale denuncia sempre nel testo investito dall'imitazione una disposizione manieristica a complicare inutilmente idee banali. Il linguaggio parodiato viene caratterizzato per essere un idioletto tanto distante dalla lingua comune da sembrare una lingua straniera. Il suo peccato è la *preziosità*, sotto la quale spesso si nasconde la mancata conquista di una originalità. Il discorso di Genette si fa qui polemico: "Il y a, sous-jacente à la pratique et à la tradition de la charge, une *norme* stylistique, une idée du 'bon style', qui serait cette idée (simple) que le bon style est le style simple"[71].

C'è questo in Brancati: un'ideale dello stile esplicitamente ancorato all'ideologia letteraria ereditata dalla tradizione dell'Ottocento, al buon senso

---

[68] V. BRANCATI, *Confessioni di un provinciale sulla sua esperienza dannunziana,* "Giornale dell'isola", 16 dicembre 1927.

[69] V. BRANCATI, *Ricordo* , cit., p. 143.

[70] Ivi, p. 144.

[71] G. GENETTE , *op. cit.,* p. 104.

di cui ha celebrato i 'piaceri'[72]. Ne fa fede la sua polemica quotidiana, durata fino alla fine, condotta contro sempre rinnovati bersagli forniti dalla prolifica modernità. Non solo D'Annunzio, ma anche Pirandello, Sartre, i surrealisti, Pavese, gli americani, sono caduti sotto i colpi più o meno precisi della sua penna, intinta nell'inchiostro dell'equilibrio e della misura o, se si vuole, mossa da un'idea semplice dello scrivere. Il rischio era questo: sostituire D'Annunzio con Carducci, una mistificata modernità con un passato forse neppure glorioso, comunque sepolto. Non sempre Brancati ha schivato lo scoglio. Ma non può negarsi, a questo amante dell'Ottocento, di avervi trovato un'acuta lente, o un'esatta bussola, utili anche al riconoscimento di quel che di classico la modernità ha generato. Perché alla fine il provinciale dannunziano partito da Pachino, cambiato per strada *Alcyone* con le *Odi barbare*, non si è fermato di fronte a Joyce, ha ascoltato Gide, ha trovato Proust. E non è stato breve cammino.

[72] *I piaceri del buon senso*, in *Opere 1932-1946* cit.

SALVATORE CLAUDIO SGROI

L'ITALIANO LETTERARIO DI SICILIA: ANALISI LINGUISTICA DI *SCURPIDDU* (1898) DI LUIGI CAPUANA

0. *Dalla princeps (1898) alle ristampe (1912/1962 e postume: 1947, 1952/1981, 1994).*

Scrittore ormai maturo e affermato, Luigi Capuana (1839-1915) è quasi sessantenne quando nel 1898 pubblica il lungo racconto *Scurpiddu*, dal soprannome del protagonista, così detto "perché era magro e sfilato come uno steccolino"(p. 46)[1]. Il personaggio Mommo Scagghiu (p. 32), ovvero *Scurpiddu*, figlio di Pino Scagghiu è ispirato a un personaggio reale vissuto a Mineo, paese natale di Capuana, Michele La Spina (p. 29), a cui è dedicato il racconto. Quest'ultimo "non è poi destinato soltanto ai ragazzi" (p. 29), come precisa lo stesso Capuana nella "Nota dell'Autore". Il quale vorrebbe che "i lettori [vi] sentissero [...] un'eco, sia pure affievolita, della mite poesia di Teocrito, non spenta ancora nelle [...] campagne siciliane" (p. 29)[2].

---

[1] I rinvii alle pagine si intendono all'edizione Capuana 1952/1981, quando non diversamente indicato.

Si osservi peraltro che le edizioni successive alla prima del 1898 presentano delle varianti (e manipolazioni) di cui cercheremo di dar conto nel corso del lavoro (Cfr. in particolare §§ 7.1-7.6).

G. Raya (1969) nella *Bibliografia di Luigi Capuana 1839-1968* registra cinque ristampe fra cui quelle del 1905 e del 1909, vivente quindi l'autore (1839-1915).

Noi prenderemo in considerazione la *princeps* del 1898 e le rist. del 1912/1962, del 1947, 1952/1981 e (a volte) 1994.

Per semplicità ci siamo spesso limitati ad indicare la pagina di una sola edizione — quella del 1981 — come in questo esempio. In tali casi si intende che le lezioni sono uguali nella prima edizione e nelle ristampe successive da noi qui considerate.

[2] La rist. 1994 di *Scurpiddu* è (stranamente) priva della "Nota dell'Autore".

La rist. 1981 di *Scurpiddu* contiene una "Nota dell'Editore" (p. 30) risalente — si direbbe — all'ed. del 1952. Essa è infatti assente nella prima ed. 1898 e nelle rist. 1912 e 1947. La "Nota dell'editore" è qui ripresa nel § 7.5.i

L'autore racconta la storia di un ragazzo orfano che fa il *nuzzarru* (ovvero guardiano di tacchini), e grazie al suo buon carattere, alla sua disponibilità e intelligenza, riesce a farsi voler bene da una coppia di massari senza prole, al cui servizio si ritrova. *Scurpiddu*, da analfabeta, riuscirà anche se malamente a imparare a leggere[3], testimoniando così gli enormi sforzi della classe contadina e operaia nel tentativo di alfabetizzazione spesso mal realizzato. Il racconto si chiude con la partenza di *Scurpiddu*, anagraficamente Scaglio Girolamo (p. 169), come soldato per il servizio militare, con un futuro assai incerto.

Linguisticamente, il testo è composito e testimonia ancora una volta la tensione da parte di un autore alla ricerca, entro la poetica del verismo, di un equilibrio dinamico tra forze centrifughe e divergenti: toscano, italiano letterario da un lato e italiano regionale di matrice siciliana e italiano dell'uso medio dall'altro[4]. In considerazione delle variazioni tra la prima edizione del 1898 e le ristampe successive, daremo conto anche delle varianti (e interpolazioni), come accennato, tra la *princeps* del 1898 e la ristampa del 1912/1962(5), nonché quelle postume del 1947, 1952/1981 e (in parte) 1994, che testimoniano della cura dell'autore nell'affinare con esiti diversi il proprio strumento espressivo-comunicativo. Va peraltro tenuto presente che le lezioni attestate soltanto nelle ristampe postume (del 1947, 1952/1981, 1994) e non nella rist. 1912 sono da intendersi come interpolazioni, coscienti o meno, degli editori moderni.

1. *Registro toscano*

L'attrazione del polo toscano è discretamente operante nel racconto ai vari livelli.

---

[3] cfr. pp. 49, 55, 58, 108, 145.

[4] Una precedente breve nostra analisi di *Scurpiddu* è in Sgroi 1995, p. 221-22. Sulla lingua del Capuana cfr. Bruni 1982-83, Serianni 1989, p. 115-16, Stussi [1989] 1990, ried. 1993, Sgroi 1995 (p. 214-16) e (ben più ampiamente) [1993].

[5] Nell'impossibilità di risalire all'edizione originale del 1912 ci serviremo della rist. del 1962, eseguita sull'ed. del 1912, come precisato dal curatore A. Borlenghi (1962 p. 1267).

1.1 *Livello fonologico*

A livello fonologico possiamo rilevare vari fenomeni. (i) Innanzi tutto esempi che documentano (sembrerebbe) il rispetto della regola del *dittongo mobile*: "scoteva" (p. 42), "scotendo" (pp. 79, 82), "scotevano" (p. 94), e *figliuolo* (p. 36, ecc.), accanto al monottongo fiorentineggiante *bono* ("un fiasco di quello bono" p. 72, in bocca a un "amico" mafioso rivolto a *Scurpiddu*; "da queste parti non c'è aria bona, perché tira vento quasi ogni giorno", detto dal massaio in risposta agli "amici" pp. 72-73; "Già quelle facce nere, quelle figure strane e cenciose non dicevano niente di bono" p. 127, in contesto descrittivo). Il che non impedisce che appaiano alternanze come *sonare* (p. 55) e *suonare* (p. 56), ecc.

(ii) Frequente è l'*apocope* vocalica post-consonantica soprattutto con i verbi (ess. dei primi due capp.: "domandar l'elemosina" p. 32; "mangiar pane" p. 36; "far la ruota" p. 38, ma anche "fare la ruota" p. 37; "star fermo" p. 42; "mandar via" p. 43; "dir nulla" p. 43; accanto a "inseguire farfalle" e "chiappare grilli" p. 39).

(iii) Non meno comune è l'*elisione* vocalica con i clitici *l'* 'le' ("E le scarpe dove l'hai lasciate? " p. 33), — *n'* 'ne' ("me n'avete parlato tante volte" p. 107; "Il *Soldato* n'era stupito"p. 108; pp. 56, 103, ecc.); — ed anche con la congiunzione *ch'* 'che' ("*Scurpiddu*"e la tàccola s'intendevano così bene, ch'egli non fu meravigliato di quell'atto" p. 75; anche pp. 35, 49, 63, 142, 159, ecc.); — e aggettivi come *questi* ("con quest'occhi" p. 50); — *nessuna* ("nessun'idea" p. 107); — *tanti* ("tant'altri" p. 144), ecc.

(iv) Non mancano esempi di *assibilazione*: varianti con *z* preferita a "c": "annunziare" (p. 157), "Pronunziava" (p. 102), "denunzia" (p. 108), "Benefizio" (p. 122), ma "fuoco d'artificio" (p. 60) e "ufficio" ("si canta l'ufficio" p. 146);

o (v) di *i-* prostetico in sintagmi come "per ischerzo" (p. 145);

o ancora (vi) di occlusive sonore, interne: "lagrime" (pp. 64, 66, 121) accanto a "lacrima" (p. 115; ed. 1912, p. 343; 1947 p. 91, ma "lagrima" nella prima ed. 1898 p. 107); — "lagrimosi" (p. 50); —"distrigati" (p. 50); — o iniziali: "gastigo" (1898 p. 73; rist. 1912 p. 327; diventato "castigo" nelle rist. 1947 p. 64; 1981 p. 88), ma "castigo" (1898 p. 95; 1912 p. 338; 1947 p. 83; 1981 p. 107); — e ancora "gastigo" (1898 pp. 98, 146; diventato "castigo" nelle rist. 1912 pp. 339, 364; 1947 pp. 85, 125; 1981 pp. 108, 148); — "gastigarlo" (1898 p. 149; 1912 p. 366; 1947 p. 129; diventato "castigarlo" nella rist. 1981 p. 152);

(vii) Assimilazione in protonia: "maravigliato" (1898 p. 34; 1912 p. 306; 1947 p. 31; 1981 p. 53); — accanto a "meravigliato" (1898 p. 38;

1912 p. 302; 1947 p. 34; 1981 p. 58); — ed anche "maravigliata" (1898 p. 43; 1912 p. 312; 1947 p. 40) normalizzato in "meravigliata" nella rist. 1981 p. 62; — e "si maravigliava" (1898 p. 112; 1912 p. 346), standardizzato in "si meravigliava" (1947 p. 96; 1981 p. 119); — "tanaglia" (pp. 124, 128, 130) per "tenaglia", e "tanaglietta" (pp. 124, 130, 131); — "danaro" (p. 130) e "denaro" (p. 133).

1.2 *Livello morfologico*

A livello morfologico si rilevano forme come *vo* 'vado' ("Vo a vedere la mamma" in bocca a *Scurpiddu* p. 110); e *vo'* con troncamento per 'voglio' ("vo' imparare il mestiere di *nuzzaru*" p. 110, detto dal *Soldato* a *Scurpiddu*; "Vo' fare coroncine e venderle, zi' Girolamo", in bocca a *Scurpiddu* p. 130).

Il sistema dei dimostrativi è naturalmente trimembre (*questo ~ cotesto ~ quello*): "Voltate il rasoio dal dorso, mastro Ciccio; per cotesta lanuggine sarà lo stesso" detto dal *Soldato* (p. 165, ecc.).

E analogamente tra i deittici avverbiali si ritrova la terna *qui ~ costì ~ lì:* "[Questo muggito] Viene di costì" (p. 53 detto da zi' Girolamo); "Che fai costì? — gli domandò il *Soldato*" (p. 159, ecc.).

L'avverbio *punto* 'per niente' ("tosc." Palazzi-Folena, senza etichette in Zingarelli; assente in De Felice-Duro): "[...] senza punto curarsi delle spine [...]" (p. 104). La variante *tristamente* per 'tristemente' (pp. 88, 158) (da *tristo* anziché 'triste' in Pinocchio: cfr. Castellani Pollidori 1983: p. lxxvi), ma *triste* (p. 151); — *celeramente*: "[...] gracchiando forte e celeramente remigando con le ali, gridava ad esse per sfogo [...]" (1898 p. 74; 1912 p. 327-28; le due secondarie, avverbio compreso, sono cancellate nella rist. 1981 p. 89), mentre nella rist. 1947 l'avverbio "celeramente" è normalizzato in "celermente" p. 65 (cfr. oltre § 7.1.vi; 7.5.1.i).

1.3 *Livello sintattico*

A livello sintattico è rilevante il cumulo dei morfemi *o che* per introdurre le interrogative totali: "O che siano turchi, senza carità?" (p. 68); "O che è stato colpa mia?" (p. 90); "O che li ho rubati, forse?" (p. 106). Anche il solo *che*: "Che non senti?"(p. 99).

A volte il morfema enfatico *o* ricorre con le frasi imperative: "O badate ai fatti vostri!", disse *Scurpiddu* (p. 46).

L'uso dell'articolo col possessivo e i nomi di parentela (Mengaldo 1994, p. 100): [...] «il torrone della sua mamma» (p. 61); — " La tua mamma riposa: non disturbarla, poveretta", disse la massaia a *Scurpiddu* (p. 108); — "[...] col pensiero alla sua mamma non potuta vedere dalla sera prima" (p. 111, anche p. 77); —"Lo zi' Girolamo dice che la mia mamma tornerà" (p. 63); —"la sua mamma" (pp. 61, 76, 78, 79, 146); —"Sono la tua mamma!" (p. 64: due ess., anche p. 84); — "La mia mamma! La mia mamma! — gridava" (p. 67); —"Dov'è la tua mamma?" (p. 146); — ma anche senza: "Dov'è tua mamma? [chiese il padre]" (p. 48).

1.4 *Livello lessicale*

Le scelte lessicali sono certamente quelle che maggiormente connotano in senso toscano le pagine del racconto. Possiamo in proposito ricordare: *avvezzarsi* 'abituarsi' (in Pinocchio: cfr. Castellani Pollidori 1983, p. lxxv): "La tàccola aveva finito con avvezzarsi [...]" (p. 59; ed. 1912 p. 309; 1947 p. 35; ma nell'ed. 1898: *abituarsi* p. 39); — *avvezzo* 'abituato' (in Pinocchio: cfr. Castellani Pollidori 1983 p. lxxvi): "E le tacchine, già avvezze [ma nell'ed. 1898: *abituate* p. 21], appena ella [= la massaia] spalancò il cancello socchiuso, si avviarono verso l'uscio del pollaio [...]" (p. 41, ed. 1912 p. 299; ed. 1947 p. 18) — "Con gli occhi avvezzi [ma nell'ed. 1898: *abituati* p. 102] a veder bene molto lontano egli aveva scorto i quattro manovali col cataletto e la cassa mortuaria, [...]" (p. 112; ed. 1912 p. 342; 1947 p. 88); — *babbo* "proprio del toscano" (De Felice-Duro): "[La mamma] E' andata via quando era vivo il babbo, che l'ha fatta cercare anche dai carabinieri" (p. 32, dice *Scurpiddu* al massaio Turi); — *balocco* "proprio dell'uso tosc." (De Felice-Duro): "Si sarebbe addormentato se non avesse avuto lo svago del balocco che si era costruito giorni prima con un tubettino di canna, un pezzetto di cartapècora, due crini della coda d'una mula e un legnetto" (p. 122; altri ess. p. 123: due volte, 150); — "Vi aveva lavorato una buona mezza giornata, così intento a quel balocco [ma: *giocattolo* nell'ed. 1898 p. 147], che si era quasi scordato dei tacchini e di *Paola*" (1912 p. 365; 1947 p. 128; 1981 p. 150); — *cagione* 'causa' ("com. soprattutto nell'uso toscano" De Felice-Duro; "lett." per Palazzi-Folena; senza etichetta in Zingarelli): "tutto per cagione di quel birbante" (p. 74; anche p. 98 — (*fare*) *cecca* 'fare cilecca' "tosc. pop." (Palazzi-Folena, assente in De Felice-Duro): "E Mommo dalla terrazza, si divertiva a suonare, gonfiando le gote, spesso facendo cecca perché non era pratico" (p. 44); — *cencio* ("proprio dell'uso tosc." De Felice-Duro): "Col cencetto nero del

lutto [...] *Scurpiddu* non sembrava più lui" (p. 116 e p. 108); — col derivato *cencioso*: "[...] bambini cenciosi e seminudi e nudi affatto che facevano il chiasso, al sole, insieme con lui, insudiciandosi con la creta, con la polvere [...]" (p. 146-47); anche "cenciose" (p. 127); — (*fare il*) *chiasso* 'giocare in modo vivace e rumoroso, di bambini e ragazzi' ("tosc." De Felice-Duro): "[...] bambini [...] facevano il chiasso [...]" (p. 146, anche p. 152); — *per chiasso* 'per gioco': "Sciocco! Parlo per chiasso", (p. 49 detto da zi' Girolamo a *Scurpiddu*); "E il *Soldato* andava a snidarlo, a furia di scapaccioni, per chiasso" (p. 52; anche p. 108); — *ciampicare* 'camminare barcollando' ("tosc." Palazzi-Folena, assente in De Felice-Duro): "un altro [tacchino], [lo aveva chiamato] *Cionco*, perché gli mancavano due branche a una zampa e ciampicava;" (p. 40); — *corbello* 'grosso cesto' ("tosc." De Felice-Duro): "Lo zi' Girolamo [...] dormiva in modo strano, seduto sul fondo di un corbello rovesciato, di estate all'aria aperta, in mezzo alle sue bestie [...]" (p. 35; altri ess. ibid., 41: due volte, 49, 50, 54, 70, 110: due ess., 129); — *corbelleria* 'stupidaggine' ("tosc." De Felice-Duro): "Il massaio diceva ch'era una corbelleria" (p. 49; anche p. 90: due ess.); — *diascolo* 'diavolo' ("tosc." Zingarelli, assente in De Felice-Duro e Palazzi-Folena): "E' quel diascolo di *Scurpiddu*"(p. 34 dell'ed. 1898; rist. 1912 p. 306; 1994 p. 20; de-toscanizzato in *discolo* nelle rist. 1947 p. 31 e 1981 p. 54); — *figliuolo* (in Pinocchio: cfr. Castellani Pollidori 1983: ad *indicem*; Serianni 1990 p. 202): "Figliuolo mio! Mommo mio! Sono la tua mamma!" (p. 64; altri vocativi pp. 36, 67, 148, ecc.); — "[...] il ricordo di un figliuolo perduto due anni addietro, a nove anni [...]" (p. 34); — "Ecco un'anima del Purgatorio che il figliuolo ci manda di lassù!" detto dal massaio (p. 52; altri ess. pp. 34, 61, 107, 163, 166, ecc.); — anche il diminutivo *figliuoletto*: "Povero figliuoletto!" (pp. 68, 69); — accanto al meno connotato *figlio*: "Va' a dormire; [...] figlio mio" (p. 89); "Mangia qui [...], figlio mio" (p. 166); "[...] le rammentava il figlio perduto [...]" (p. 52, ecc.); — *focaccia* ("uso region." De Felice-Duro): "Ti farò una bella focaccia con le ulive nere salate" (p. 110); — *granata* 'scopa' ("uso toscano" De Felice-Duro, "tosc." Palazzi-Folena, senza etichette in Zingarelli): "*Scurpiddu* prese la grossolana granata, che era più alta di lui, fece un mucchio di tutto il concime, ne riempì un corbello e andò a vuotarlo nel serbatoio davanti alla stalla delle mule" (p. 129; anche p. 42), — *lesto* 'svelto' ("soprattutto nell'uso vivo e lett. toscano" De Felice-Duro; diversamente per Palazzi-Folena e Zingarelli): " 'Lesta, *Massaia*!', gridava *Scurpiddu*" (p. 41); — *menare* 'condurre' (in Pinocchio: cfr. Castellani Pollidori 1983 p. lxxi; "in parlate regionali" De Felice-Duro): "Il *Soldato* uscì fuori, s'inoltrò sulla strada che menava all'agghiaccio, e da lontano chiamò [...]" (p. 53); — anche con

valore transitivo: "e menava i tacchini fin sul ciglione dell'Arcura" (p. 46); "lo zi' Girolamo [...] menava i buoi al beveratoio [...]" (p. 117); "E il massaio con una mano gli teneva la testa, e con l'altra menava attorno le forbici, quasi tosasse una pecora" (p. 42); è comune anche *condurre* (pp. 34, 35, 60, 61, 111, 143); — il prefissato *rimenare*: "[...] li [= i tacchini] rimenò indietro nel prato" (p. 40); — *mondo* 'mondato, pulito' ("tosc." De Felice-Duro): "Mommo si passò le mani sul cocuzzolo mondo, e si trasse indietro senza dir nulla, guardando compassionevolmente i mucchietti di capelli sparsi per terra" (p. 43); — *ponzare* 'sforzarsi' ("tosc." Zingarelli): "*Scurpiddu*" [= il tacchino] era là che faceva la ruota, ponzando, col bernoccolo rosso allungato sul becco!" (p. 74); — *rammentarsi* (in Pinocchio: cfr. Castellani Pollidori 1983, p. lxxvi): "Si rammentava con dolcezza dei giorni in cui [...]" (p. 60; altri ess. pp. 48, 112, 146, 149, 157, ecc.); accanto al transitivo *rammentare*: "[...] le rammentava il figlio perduto" (p. 52; anche pp. 61, 78, 80, ecc.); — a volte *ricordare* (p. 162: due ess.); — *sdrucio* 'strappo' ("tosc." Palazzi-Folena; assente in De Felice-Duro): "I gomiti aguzzi gli scappavan fuori dagli sdruci delle maniche della camicia" (p. 31); — *uscio* ("soprattutto nell'uso toscano" De Felice-Duro, anche in Pinocchio): "Egli teneva in tasca la chiave dell'uscio" (p. 38; altri ess. pp. 41, 79, 157, 159, 162) accanto al più nazionale *porta di casa*: "[...] su lo scalino di porta di casa" (p. 60; anche pp. 36, 84).

Tra le varianti lessematiche toscaneggianti vanno ricordate; *cigna* 'cinghia' ("tosc." Palazzi-Folena, assente in De Felice-Duro): "[...] stringeva le cigne appuntando un ginocchio su i fianchi delle bestie [...]" (p. 79; altri ess. pp. 123-24); — *imbasciata* 'ambasciata, notizia per conto d'altri' ("variante tosc." De Felice-Duro e Palazzi-Folena): "Chiamato in disparte il massaio, gli aveva fatto l'imbasciata, senza dimenticare una sillaba" (p. 72); — *leticare* 'litigare' ("tosc." De Felice-Duro, Zingarelli, "region." Palazzi-Folena): "In quei pochi minuti che era andato a leticare con la mezzadra?" (p. 87); — *materassa* 'materasso' ("com. soprattutto nell'uso toscano" De Felice-Duro): "E scoteva il corpo della povera vecchia, che rantolava, buttata a traverso la materassa" (p. 159; ed. 1898 p. 160 e ed. 1912, p. 370; 1947 p. 137: «le materassa»); — *cheto* 'quieto' ("soprattutto nell'uso tosc." De Felice-Duro): "Sta cheta, *Paola*! [= la tàccola]" (p. 135), gridava *Scurpiddu*; (altri ess. pp. 42, 115, 132, 135); — e il composto parasintetico *acchetare* (in Pinocchio: *chetare* cfr. Castellani Pollidori 1983, p. xvii; "region". De Felice-Duro): "Massaio Turi li [= i cani] acchetò con la voce e col gesto" (p. 35-36); — *stèccolo* 'stecco, stecchino, persona magra' ("tosc." Zingarelli, assente in De Felice-Duro e Palazzi-Folena): "Non è forse vero che sei uno steccolo? Ingrassa e non te lo potranno dire più",

dice il massaro a *Scurpiddu* (p. 46); — insieme col diminutivo *steccolino*: "[...] gli aveva appiccicato il nome di *Scurpiddu,* perché era magro e sfilato come uno steccolino" (p. 46).

Un lessema non specificamente toscano, ma certamente estraneo all'uso meridionale siciliano, è *colazione* col valore di "pranzo" delle 12h, contrapposto a *prima colazione* del mattino. Là dove l'uso meridionale oppone invece la *colazione* (del mattino) al *pranzo* (delle 12h) e alla *cena* (delle 20h) ("dopo cena" p. 97). Capuana si adegua all'uso "continentale": "Questa è la colazione; ti farò una bella sacca poi; per oggi metti il pane in una tasca e il companatico nell'altra", dice la massaia a Mommo (p. 37); — "Mommo [...] avrebbe voluto mangiare tranquillamente la sua colazione" (p. 38); — "[...] col pane e il companatico della colazione [...]" (p. 121); — "[...] nella tasca che portava a tracolla con dentro la colazione [...]" (p. 132); — "[...] dimenticava di cavar dalla tasca la colazione" (p. 153-54).

2. *Registro letterario*

Non meno significativo è anche il polo letterario ai vari livelli linguistici.

2.1 *Livello grafico-fonologico*

Sul piano grafico-fonologico numerosi sono i casi di non-univerbazione di vari sintagmi: *a traverso* anziché "attraverso" (pp. 37, 71, 140, 158, 159, ecc.); — *per ciò* 'perciò' (pp. 50, 80, 107, 121, 137, ecc.); — *non ostante* in luogo di 'nonostante' (pp. 69, 97); — il *via vai* 'viavai' (p. 142); — *fico d'India* cioè 'ficodindia' (pp. 53, 71, 84, 99, 150: due ess.); — *a capo fila* cioè 'a capofila' (p. 48); — *sta notte* (ed. 1898 p. 29, univerbato *stanotte* nella rist. 1992 p. 304; 1947 p. 26; 1981 p. 49); — *a bastanza* (1898 p. 137; 1912 p. 359; 1947 p. 118, univerbato *abbastanza* nella rist. 1981 p. 142).

I clitici composti sono di norma univerbati nelle prime edizioni ma sciolti nella rist. 1981: "glie ne era" (rist. 1981 p. 60; ma: "glien'era" nella ed. 1898 p. 40; rist. 1912 p. 310; 1947 p. 37); — "glie ne importava" (1981 p. 63; ma: "glien'importava" nella I ed. 1898 p. 44; e rist. 1912 p. 312; 1947 p. 41); — " glie lo accennasse" (1981 p. 120; ma: "gliel'accennasse" I ed. 1898 p. 113; rist. 1912 p. 346; 1947 p. 96); — "glie l'avrebbe" (1981 p. 131; ma: I ed. 1898: "gliel'avrebbe" p. 125; rist. 1912 p. 353; 1947 p. 108);

— accanto a "Glielo avrebbero" (1898 p. 42; rist. 1912 p. 311; 1947 p. 39).

Costante è l'uso delle preposizioni con l'articolo "sciolto": *su la* (pp. 34, 42: due ess., 43, 48: due ess., 54, 55, 59: due ess., 61, 66: due ess., 75, 85, 91, ecc.); — *su la* (I ed. 1898 p. 33; 1912 p. 306, univerbato nelle rist. 1947 p. 30; 1981 p. 53); — *su la* (1898 p. 39; rist. 1912 p. 309; 1947 p. 35, ma *sulla* rist. 1981 p. 59; — *su lo* (pp. 36, 60, 102, ecc.) — *su lo* (1898 p. 22; rist. 1912 p. 300, univerbato nelle rist. 1947 p. 19; 1981 p. 42) — *su l'* (pp. 48, 60, 91, ecc.) — *su le* (pp. 56, 61, 64, 74, 88, 103, ecc.); — *su le* (1898 p. 21, ma univerbato nelle rist. 1912 p. 259; 1947 p. 18; 1981 p. 41); — *su gli* (pp. 72, 84, ecc.); — a volte anche *a la* nel sintagma *davanti a la* (pp. 84, 143 ecc.); — *davanti a la* (1898 pp. 17, 78-79, 123; 1912 pp. 298, 330; 1947 pp. 15, 69, 107; ma univerbato nella rist. 1981 pp. 38, 94, 129: *davanti alla*); — *davanti l'* (p. 162, ecc.); — *da la* (p. 64); — *da la* (1898 p. 79; 1912 p. 330; 1947 p. 70, univerbato in *dalla* nella rist. 1981 p. 94); — *da l'* (1898 p. 42, 1912 p. 311; 1947 p. 39, univerbato in *dall'* nella rist. 1981 p. 62); — *da l'* (1898 p. 38, univerbato in *dall'* nelle rist. 1912 p. 308; 1947 p. 34, 1981 p. 56).

Non manca neppure qualche caso di non-univerbazione: *a cavalcioni* (invece di "accavalcioni") p. 126.

Capuana è in genere molto attento nell'uso del segnaccento per quanto riguarda soprattutto casi dubbi o possibili omofonie. Limitandoci ad alcuni esempi, nei primi 8 capp. troviamo: *Catalfàro* (p. 31), *Palagonía* (p. 31), *zùfolo* (p. 39), *lèggere* (ed. 1898 p. 24; ma senz'accento nella rist. 1912 p. 301; 1981 p. 45), *inginòcchiati* (ed. 1898 p. 25; senz'accento nella rist. 1912 p. 302; 1981 p. 46), *ripàssati* (ed. 1898 p. 49; senz'accento nella rist. 1912 p. 303; 1981 p. 28), *sòlito* (p. 50), *sùbito* (p. 55), *Z'a Tegònia* (p. 55), *tàccole* (p. 56), *chioccolìo* (p. 59), *mùtolo* (p. 60), *ottavàrio* (p. 60), *polverìo* (p. 61), *calpestìo* (p. 61), *pòstola* (p. 62), *Madonìe* (p. 66), *spìcciati* (ed. 1898 p. 56; senz'accento nella rist. 1912 p. 318; 1981 p. 73), *dètte* (p. 76), *tùrati* (p. 87), *màcina* (p. 89), ecc.

Il grafema *j* fa capolino, oltre che nel toponimo *Valsavoja* (p. 137), nel nome comune *frantojo* (1898 pp. 117, 118; in entrambi i casi normalizzato in *frantoio* nelle rist. 1912/1962 p. 349: due ess.; 1947 pp. 101, 102 e 1981 pp. 123, 124) accanto peraltro alla grafia *frantoio* (1898 p. 33; 1912 p. 306; 1947 p. 30; 1981 p. 53).

2.2 *Livello morfo-sintattico*

(i) Nell'ambito della morfologia nominale si può notare il plurale *ros-*

siccie ("nuvole rossiccie" p. 34), ma *rossicce* (nell'ed. 1898 p. 13; 1912 p. 295; 1947 p. 10); — *striscie* (rist. 1912 p. 317; 1947 p. 49; 1981 p. 72, ma *strisce* ed. 1898 p. 54); e *strisce* (1898 p. 88; 1912 p. 334; 1947 p. 76; 1981 p. 100); — *chioccie* (rist. 1981 p. 100, ma *chiocce* nell'ed. 1898 p. 88; rist. 1912 p. 334; 1947 p. 76) — e *gocce* (1898 p. 87; rist. 1912 p. 334; 1947 p. 76; 1981 p. 99).

La forma *manichi* ("un fiasco di terracotta coi mànichi" p. 72) è preferita al più comune "manici".

In almeno un caso il plurale dei nomi in *'io* finisce in *'ii*: "senza vizii" (1898 p. 168), modernizzato tuttavia nelle successive ristampe in *vizi* (1912 p. 374; 1947 p. 144; 1981 p. 165).

(ii) A livello di morfologia verbale sono frequenti: la forma *avea* (pp. 34, 44, 46, 60, 89, 103: due ess., 142, 151, ecc.) accanto ad *aveva* (pp. 48, 64, 142, ecc.); *avea* è peraltro normalizzato in *aveva* una ventina di volte nel passaggio dalla prima ed. 1898 alle ristampe successive del 1947 e 1952/1981 (cfr. oltre § 7.2.1. iii); — *dovea* (per "doveva") p. 33; — *dovea* (1898 p. 26; 1912 p. 303, ma *doveva* nelle rist. 1947 p. 24, 1981 p. 48); — le forme tronche *diè* (cioè "diede") pp. 49, 64, 85, 125, 138, 158 (*die'*) — *credè* (anziché "credette") p. 66; — il part. pass. *costrutto* ("lett." De Felice-Duro) è preferito a "costruito": "[...] lo svago del balocco che si era costrutto giorni prima [...]" (p. 122).

Particolarmente marcato è l'uso non-pronominale di verbi come *turbare* 'turbarsi': "La mamma, vedendolo turbare di mano in mano che i tacchini passavano uno a uno pel cancello socchiuso, gli domandò: [...]" (p. 76); — *muovere* 'muoversi: "Due grossi casi erano mossi loro incontro, abbaiando e saltellando [...]" (p. 35); — *addormentare* 'addormentarsi': "Infatti quella volta [*Scurpiddu*] recitò non una ma cinque avemmarie e l'ultima non si accorse di finirla; era profondamente addormentato" (p. 51); — *inferocire* 'inferocirsi': "Si accanivano, inferocivano" (p. 56); — *allontanare* 'allontanarsi': "*Scurpiddu* lo vide allontanare per la viottola" (1898 p. 43), normalizzato in "[...] allontanarsi" nelle successive ristampe (1912 p. 312; 1947 p. 40; 1981 p. 62).

Non mancano vari participi presenti in *-ente/-ante*: "lo zi' Girolamo [...] immobile, quasi *dormiente*" (p. 38); (ed. 1898 p. 17; rist. 1912 p. 298: «quasi *dormisse*»); — "[...] tra i singhiozzi irrompenti" (p. 115); —"[...] su le macchie luccicanti per la pioggia [...]" (p. 103); — "[...] in mezzo ai buoi pascolanti [...]" (p. 151); "[...] tacchini pascolanti tra l'erba" (p. 29); "[...] tacchini pascolanti [...]" (p. 46); — "[...] il bernoccolo rosso pendente sul becco" (p. 38); — "e la sua mamma urlava, piangente, [...]" (p. 79); — "[...] grido stridulo rimbalzante [...]" (p. 92); — "[...] *Fra Giuseppe*, dal

colore delle penne somigliante a quello della tonaca del frate cappuccino [...]" (p. 40); — "[...] le sue bestiole [...] quasi sonnecchianti [...]" (p. 84), ecc.

(iii) Nell'ambito dei pronomi è normale l'uso tradizionale di *ella* come soggetto personale (versus *lei* complemento o enfatico) contrapposto a *essa* in genere non personale: "[...] ella spalancò il cancello socchiuso" (p. 41, altri ess. pp. 60, 68, 69: due ess., ecc.) versus "[...] essa [= la tàccola] non si era fermata, anzi era volata lontana [...]"(p. 71); — "E la gente dietro, marciando anch'essa al suono delle trombe" (p. 142), ecc.

Analogamente *egli* con valore di soggetto personale ("Egli tornava a pensare allo zi' Girolamo [...]" p. 77, ecc.) si contrappone a *lui* complemento ("lui chi lo chiama per fare il soldato?" p. 145) o enfatico ("Lui lo sa" p. 76, "anche lui" p. 143, ecc.) e a *esso* non-personale ("Con esso [= il coltellino] si sarebbe fatto uno zufolo di canna" p. 39; "Senti quest'usignolo? Esso dovresti imitare invece del cane [...]!" p. 90), ecc.

Istituzionale, rientrante entro la più completa ortodossia, è l'uso di *gli* 'a lui' (es. "e gli rattenne il braccio" p. 86, ecc.); — *le* 'a lei' (es. "egli le diceva " p. 135; anche p. 35, ecc.); — *loro* 'a loro' (es. "metteva loro [= alle mule] i basti lui" p. 79; anche pp. 35, 128, ecc.; per alcuni usi di *gli* 'le, loro' cfr. oltre §§ 4.ix e 7.4); — *che cosa?* (es. "Che cosa sono le manovre?" p. 111; anche p. 76, ecc.); — *che?* (es. "Che dicevano?" p. 64; anche p. 76, ecc.) mai al posto di *cosa?*; — del congiuntivo coi *verba putandi* (ess. pp. 71, 84, 163, ecc.); — con le interrogative indirette (es. "non distingueva chi fossero, né che cosa portassero" p. 114); — con le relative restrittive (es. "non c'era più *Paola* che venisse a beccargli la fetta di pane nero tra le mani" p. 154, ecc.); — col periodo ipotetico dell'irrealtà (ess. pp. 61, 143, ecc.).

La serie *questi* "questo" ~ *quegli* " quello" ~ *quei* "quelli" ha come referente esseri personali soggetto: "Ma avendole mostrate a don Pietro, questi gli disse; [...]" (p. 119); — "— Ohi! — quegli rispose" (p. 53; anche p. 148); — "[...] se l'erano presa [la tacchina] quei di Poggio Don Croce" (p. 86; anche p. 87), ecc.

Non manca la serie *colui* ('quello') ~ *colei* ('quella') ~ *coloro* ('quelli'): "E prima di prendere il fiasco e la salvietta col pane, colui si frugò in una tasca del panciotto" (p. 74); — "e siccome colei non sapeva in che modo scendere dal ciglione per andare fino a quel cristiano, egli la richiamò" (p. 64); — "Aveva avuto paura vedendo luccicare le canne dei fucili che coloro tenevano in mano col calcio a terra" (p. 71).

E *costui* ("questo, questi"): "*Scurpiddu* quasi piangeva. Immaginava che avrebbe di nuovo trovato colà il Giudice istruttore. Costui aveva volu-

to sapere tante e tante cose [...]" (p. 137).

(iv) Il clitico locativo *vi* ("con usi più limitati ed elevati" De Felice-Duro) sembra prevalere su *ci*: "E che magnifiche chiese! Gli pareva di esservi, guardando le figure" (p. 164); — "Nella milizia, spalancare gli orecchi agli ordini, e acqua in bocca; ecco la ricetta per starvi bene ..." (p. 166); — "il re [...] piglierebbe anche me, se volessi andarvi [= alla leva]" (pp. 165-66); — ma: "e c'era riuscito" (p. 80); — "ve li affumicano dentro" (p. 88).

(v) Tra i morfemi preposizionali c'è la variante *sur* ("sur un sasso" p. 31; "sur un tavolino" p. 109; "sur un mandorlo" p. 135).

Costanti sono gli amalgami preposizionali *pel* "per il " (pp. 34, 35, 61, 64, 66, 76, 94, ecc.); — e *pei* "per i" (pp. 38, 50, ecc.).

(vi) L'avverbio *affatto* ha valore positivo "del tutto, completamente" ("lett." De Felice-Duro): "[...] bambini cenciosi e seminudi o nudi affatto [...]" (p. 146).

Tra gli avverbi di luogo è frequente il morfema *colà* 'là' ("lett." Palazzi-Folena) pp. 29, 31, 38, 48, 72, 74, 89, 137, 155, 160, 166, ecc.; — *accosto* 'accanto' ("lett." De Felice-Duro) pp. 84, 125, ecc.; anche loc. prep. *accosto a* (pp. 89, 138, ecc.); — *dappiè* 'ai piedi, in basso' ("lett." De Felice-Duro) pp. 109, 126, ecc.; — la loc. prep. *a piè di* ("poet." De Felice-Duro) pp. 114, 122, ecc..

(vii) Quanto all'ordine dei clitici, nei costrutti con "verbi modali (*potere, volere, dovere*, ecc.) + infinito", l'uso decisamente prevalente è quello enclitico, a destra cioè dell'infinito, piuttosto che quello proclitico, precedente cioè il verbo modale proprio invece del dialetto:

"Così poté ricontarli bene" (p. 39); — "Intanto uno dei tacchini poteva benissimo chiamarlo pure *Notaio*" (p. 40); — " I merli non avrebbe potuto addestrarli in libertà come la tàccola" (p. 63); — "Gli piangeva il cuore all'idea che potessero portargli via il suo prediletto" (p. 73); — "[...] quella mattina non aveva potuto levarsi da letto" (p. 88); — " Appena potrò alzarmi da letto" (p. 106); ecc. — (ma in forma proclitica: "Ingrassa e non te lo potranno dire più [che sei uno steccolo]" p. 46; — "Non gli poteva perdonare la fame e il freddo patiti" p.74); — "non voleva perderli d'occhio" (p. 38); — "E volle accertarsene" (p. 40); — "Lo zi' Girolamo vuol venire a darmi dei pizzicotti insieme con le *Nonne*!" (p. 50); — "[...] avrebbero voluto starsene a casa loro ..." (p. 166); — "Vuoi farti cavare un dente" (p. 123), ecc. ; — " Doveva dirglielo o non doveva dirglielo [...]?" (p. 76); — "Dovresti darci un bel tacchino, *Scurpiddu*" (p. 123); — "Tanto, il soldato dovrò farlo per forza!" (p. 166); — "E la mamma non debbo vederla" (p. 110); — ecc.

(viii) Il condizionale presente occorre in alcuni casi con il valore di "condizionale passato", secondo un uso tipicamente ottocentesco e manzoniano: "Quella più grassa [tra le tacchine], però, l'avrebbe nominata *Massaia*. Al resto penserebbe [= avrebbe pensato] poi" (p. 40); — "Ora, se sua madre fosse [= fosse stata] in paese, egli andrebbe [= sarebbe andata] a trovarla ogni quindicina [...]" (p. 60); — "Il massaio penserebbe [= avrebbe pensato] lui a farsela rendere [= la tacchina]; anche coi carabinieri, aggiungeva" (p. 86); — "Ogni domenica poi, quando i contadini verrebbero [= sarebbero venuti] alla masseria per la messa, egli direbbe [= avrebbe detto]: — Chi vuol comprare coroncine? [...]" (p. 131); — "E gli otto tacchini? Se voleva, a Natale, sarebbero [= sarebbero stati] quaranta lire" (p. 134); — "[...] quando ci sarebbe la luna piena" (1898 p. 61; rist. 1912 p. 321; 1947 p. 55; ma nella rist. 1981: "ci sarebbe stata" p. 77).

Il più delle volte è tuttavia adoperato il condizionale passato (cfr. p. 79 con vari ess., ecc.)

(ix) Non manca neppure qualche caso di *non* espletivo dopo espressioni indicanti timore: "Non osava rivolgere la parola a nessuno, per paura che il *Soldato* non si rammentasse di fargli il brutto scherzo di prenderne una [= serpe] e avvòlgergliela attorno al collo, come lo aveva minacciato" (p. 126); — "[...] timoroso soltanto che tacchina e pulcini non gli sparissero sotto gli occhi [...]" (p. 100); — "Temeva che il massaio o la massaia non lo sgridassero pei quattrini che si era fatti prestare" (1898 p. 125; rist. 1912 p. 353; 1947 p. 108, ma il *non* è cancellato nella rist. 1981 p. 131).

Lo stesso *non* affiora in qualche secondaria introdotta da *finché*: "e cominciò a battere l'uscio con esso [= tronco], finché non l'aperse" (p. 157).

(x) Qua e là ci sono costrutti di "verbi + *di* + infinito" secondo moduli letterari: *amare di* ("*Paola* [= la tàccola] [...] ormai amava di farsi portare in carrozza [...]" p. 87; anche pp. 35, 163) — *intendere di* ("al *Soldato* [la mula] intanto leccava le mani quasi intendesse di baciargliele" p. 79; anche p. 152).

O anche il costrutto "*dopo di* + infinito" anziché "*dopo* + infinito": "Dopo d'aver reso allo zi' Girolamo le tre lire, avrebbe lavorato una bella corona per la massaia e glie l'avrebbe regalata" (p. 131).

A volte c'è qualche costrutto con preposizione insolita: così: "*divertirsi* + *di* [= a] infinito": "[...] già si divertiva di sentirsi trasportato così, [...] quasi a volo" (p. 140); — "*troppo* + agg. + *da* [= per]+ infin. ": "Ora sei troppo grande da far ancora il nuzzaro" (p. 161; rist. 1912 p. 371; 1947 p. 139; nella ed. 1898: "sei grande da fare ..." p. 161).

(xi) Una volta il periodo è aperto dal relativo *Il quale*: "Il *Soldato* sorrideva, crollando il capo con aria di superiorità, sentendo uscir tali osserva-

zioni da la bocca di *Scurpiddu*. Il quale poi non avrebbe più dovuto esser chiamato così." (p. 164).

Lo stesso relativo (al posto di "cui") ritorna in una subordinata: "[...] quel mostro nero [= il treno][...] fischiava e si avanzava, trascinandosi dietro una gran coda di carri, dagli sportelli dei quali [= dai cui sportelli] si affacciavano tante teste!" (p. 138).

(xii) Ma a caratterizzare il fondo letterario della prosa di Capuana è certamente il grande numero di subordinate participiali (in corsivo mio), spesso con enclitiche:

"[...]; poi, *sovrappòstala* a una estremità del tubetto di grossa canna, attorno a cui aveva già fatto un intacco e *legatala* bene con lo spago, *annodati* i due crini dal capo opposto e *attaccatili* con càppio al legnetto, si era messo a far frinire, con giri più o meno rapidi, il suo balocco" (p. 122-23); — "*Calcapaglia* e suo genero, *stati* [= che erano stati] fino alla mezzanotte alla posta della volpe, — erano loro, in maniche di camicia, che si acquattavano, [...]" (p. 97); — "[...] lo *zanni*, *toltesi* le serpi d'attorno al collo e alle braccia, le lasciava libere per terra" (p. 125); — "Tra il nero delle macchie e degli alberi, biancheggiavano qua e là massi piccoli e grossi, *staccàtisi* dall'alto, *rotolàtisi* per la china e *arrestàtisi* a mezza costa" (p. 92); —"[...] col pensiero alla sua mamma non *potuta* vedere dalla sera prima" (p.111); —"Era contento anche del coltellino col manico di ferro *regalatogli* dalla massaia per affettare il pane" (p. 39); — "I tacchini *rimessisi* a pascolare, [...]" (p. 39); —"[...] soffiandogli su la faccia per mandar via i peli *cadùtivi*", (p. 43); — "*Scurpiddu* allora la prese, e *pòstola* su l'indice di una mano, con l'altra la lisciava [...]" (p. 62); — "*Involtàtili* in un pezzetto di carta, li aveva nascosti in un buco [...]" (p. 118); — "[...] e *mèssili* [= i calcoli] nella tasca, li portava con sé [...]" (p. 119); — "*Scurpiddu*, *dato* un calcio alla carrozza, l'avea mandata per aria sfasciata" (p. 151); — "Mommo pensava alle scarpe che il massaio gli avrebbe comprato [ma con accordo: *comprate* nell'ed. 1898 p. 18 e 1912 p. 298] la domenica prossima, e alle camicie e al vestito promessogli [ma con accordo: *promessigli* nell'ed. 1898 p. 18] dalla massaia" (p. 38); — "E subito pensò che i ladri *cercati*, dovevano essere quei due" (p. 72).

2.3 *Livello lessicale*

Anche qui il lessico è certamente lo strato sensibile alle scelte di sapore letterario. Possiamo ricordare: *accavalciare* "raro" (Zanichelli) e "meno com." (De Felice-Duro) di 'accavalcare' e 'accavallare': "Con la canna

dietro il collo e le braccia accavalciate ad essa" (1898 p. 21; rist. 1912 p. 295; normalizzato in "accavalcate" nella rist. 1947 p. 18 e 1981 p. 41); — *aliare* 'volare' ("lett. " De Felice-Duro, Zingarelli, Palazzi-Folena): "Poi [la tàccola] si allontanava, aliava, andava a posarsi su un albero [...]" (p. 62; anche pp. 151, 154: due ess., 168); — *allogare* 'impiegare, mettere a servizio' ("ant. o raro" De Felice-Duro, senza etichette in Palazzi-Folena e in Zingarelli): "Si rammentava benissimo che appunto quell'anno il padre l'aveva allogato per guardare i tacchini del notaio a Palagonia" (p. 48); — con la forma pronominale *allogarsi*: "Vuoi allogarti per guardare i miei tacchini?", disse il massaio a *Scurpiddu* (p. 32, anche p. 79); — *coscienza* 'scrupolo' ("lett." Zingarelli): "Se la mezzadra di Poggio Don Croce si era fatta *coscienza* [ma *scrupolo* nelle rist. 1947 p. 78 e 1981 p. 101] di rendere una tacchina e con sei pulcini per giunta, avrebbe reso anche l'altra con altrettanti pulcini" (1898 p. 90; rist. 1912 p. 335); — *crollare* 'scrollare, scuotere' ("meno comune" di *scrollare*, De Felice-Duro): "[...] lo zi' Girolamo crollava il capo [...]" (p. 64 e p. 153); — "[...] crollando la testa" (p. 129); — accanto a *scrollare* ("[...] scrollando la testa" p. 79); — *fantasticaggine* 'fantasticheria, bizzarria' ("raro" Palazzi-Folena, Zingarelli): "[...] con tutte le fantasticaggini che gli ribollivano nella mente [...]" (p. 147); — *mùtolo* 'muto' ("lett." De Felice-Duro, Palazzi-Folena, Zingarelli, ma anche "tosc." per il primo): "Certe volte, però, *Scurpiddu* era triste, mùtolo" (p. 60); — *di tratto in tratto* 'a intervalli, ogni tanto' ("meno comune": De Felice-Duro): "[...] i venditori ambulanti di nocciole abbrustolite [...] si fermavano di tratto in tratto, gridando a squarciagola [...]" (p. 61; altri ess. pp. 33, 35, 41, 49, 72, 82, 86, 92, 109, 141, 145-46); — *nugolo* ("lett." De Felice-Duro) 'nuvolo': "Dal camino della cucina salivano nugoli di fumo che si assottigliavano e si disperdevano per l'aria sul fondo incupito del cielo" (p. 36, anche p. 155); — *ribrezzo* 'brivido' ("lett." De Felice-Duro): "Ma ella, [...], già ricominciava a sentire non ostante il sole, il ribrezzo della febbre che l'assaliva" (p. 69); — *riluccicare* 'rilucere, brillare intensamente' ("Ant. e letter." per Battaglia, che riporta scorciato giusto l'es. capuaniano, ma senza indicare né il testo né la pagina; voce assente nel De Felice-Duro, nel Palazzi-Folena, nel Battisti-Alessio, e con significato non pertinente nello Zingarelli): "*Scurpiddu*, dalla vasca, guardava atterrito le due ombre nere che si muovevano sul tetto tra il fumo, agitando le braccia, facendo riluccicare le scuri a ogni colpo che davano" (p. 156); — *tranquillare* 'tranquillizzare' ("raro" De Felice-Duro e Zingarelli): "Ma *Scurpiddu* si tranquillò soltanto più tardi [...]" (p. 77); — ed anche: *carnovale* (arcaico per Zingarelli, "ant." per Palazzi-Folena, assente in De Felice-Duro): "pel Carnovale" (p. 79).

3. *Registro siciliano*

Considerando il luogo e l'epoca di ambientazione del racconto, non meraviglierà certamente che il polo regionale, siciliano nella fattispecie, sia presente in tutto il testo, variamente marcato a seconda dei livelli linguistici.

3.1 *Livello grafico-fonologico*

Il livello grafico-fonologico è pressoché intatto da influssi dialettali, se non per la preferenza di qualche variante lessematica più vicina alla fonologia dialettale, come nel caso di *ubbriaco* (1898 p. 110; rist. 1912 p. 345; 1947 p. 94; scartato a favore del meno marcato *ubriaco*: "Paiono ubriachi" nella rist. 1981 p. 118). Peraltro la forma standard *scalfittura* (1898 p. 140; rist. 1912 p. 361; 1981 p. 144) è preferita al "region." *scalfitura*.

3.2 *Livello morfo-sintattico*

A livello morfo-sintattico il suffisso *-uccia* nel vocativo *mammuccia* ("Mammuccia dell'anima mia" p. 48; "mammuccia mia!" p. 115) rende il sic. *mammuzza*; — il plur. *braccia* con tratto non-umano, in luogo di "bracci", sembra suggerito dal plur. sic. *-a* di *i (v)razza*: "[...] con un bel fusto ritto in mezzo che slargava in cima i rami fioriti, a guisa di braccia di candelabro" (p. 103); — la finale del lessema *paro* 'pari' ("[...] per tenersi a paro dei larghi passi delle lunghe gambe del compagno" p. 33) rende il sic. *paru*.

La preposizione *a* per 'in' ("[...] abbaiando tutti a una volta" p. 70; "parlavano tutti a una volta" p. 96) ricalca il sic. *a* (*tutt'a na vota*); — anche *alla* per 'in' ("— Dove vanno? [chiede il *Soldato*] — Alla caserma [rispose *Scurpiddu*]" p. 142) si basa sul sic. *vanu â caserma*. Ipercorrettivo sembra invece *in* per 'a' negli ess.: "sarebbe andato a venderle in Catania" (p. 119); — "Massaio Turi era andato a far la denunzia della morte al Municipio in Mineo [...]" (p. 108). " [...] una casetta [...] in Mineo" (p. 79; — anche p. 91).

La variante *bei* anziché "begli" ricorre (almeno una volta) dinanzi al nesso /sk-/: "E se *Scurpiddu* non scappava, avrebbe ricevuto quattro bei scappellotti" (p. 53).

E analogamente *gran* (Zingarelli) anziché "grande" occorre dinanzi al

nesso /st-/: "un gran stormo di tàccole" (p. 152), "con gran stupore" (p. 38).

Il sintagma "art. + *meglio* + nome" col valore di 'migliore' ("fam. e region." De Felice-Duro; "dial. pop." Palazzi-Folena; "pop." Zingarelli) è certamente suggerito dal sic. "*a megghiu* + nome" ("Per voi sceglierò la meglio [coroncina], all'ultimo", disse *Scurpiddu* a zi' Girolamo, ed. 1898 p. 127; rist. 1912 p. 352; 1981 p. 133).

Per contro un altro esempio con *meglio* "Sono i meglio soldati" (1898 p. 139) è cambiato in "migliori" nella rist. 1912 p. 360; 1947 p. 120 e 1981 p. 143.

Qualche volta troviamo l'oggetto personale costruito con la preposizione: "— Comanda agli altri soldati, come tu ai tacchini" (ed. 1898 p. 101; rist. 1912 p. 341; 1947 p. 8), parzialmente e incoerentemente de-dialettizzato nella rist. 1981 p. 111: "Comanda altri soldati, come tu ai tacchini".

Un esempio di de-dialettizzazione è costituito dalla frase: "*Scurpiddu* pensava a lui con un po' di rancore [...]" (p. 151; ed. 1912 p. 366; 1947 p. 129) che nella prima ed. 1898 suonava: "[...] lo pensava [...]" p. 149 con l'oggetto proclitico suggerito dal sic. *u pinzava*.

Nel caso del costrutto *non guardare in viso a nessuno* 'non avere riguardi per nessuno' ("Ora che *Scurpiddu* è proprietario non guarda in viso a nessuno!" ed. 1898 p. 95, 1912 p. 337, 1947 p. 82, diventato nella rist. 1981 p. 106: "[...] non guarda in viso nessuno") l'interferenza col siciliano è solo apparente. Nell'es. del 1898 *nessuno* è retto dal sintagma *in viso a* (cfr. *in faccia a*), ovvero dipende dal fraseologico *non guarda in viso a* (cfr. *non guarda in faccia a*). Nell'esempio del 1981 (senza *a*) *nessuno* dipende direttamente da *guardare* (cfr. Sgroi 1996, che integra Sgroi 1995 pp. 186-87, 222).

Il morfema *assai* è preferito a "molto" in costrutti elativi, dietro la pressione del sic. *assai*: "[...] quei monumenti erano assai più belli, ma assai, assai" (p. 164); — "assai incomodo" (p. 89); — "un avvenimento assai lontano" (p. 146); — "una somma assai grossa" (p.147).

Assai numerosi sono i costrutti iterati, anche qui dietro la spinta del dialetto, sia coppie di aggettivi, che di avverbi: *assai a.* ("[...] quei monumenti erano assai più belli, ma assai, assai!" p. 164); — *brusco b.* ("le disse brusco brusco" p. 84); — *forte f.* ("si aggrappò forte forte al *Soldato*" p. 138); — *giallo g.* ("mani gialle gialle" p. 78); — *lesto l.* ("Lavorava lesto lesto le maglie di una coroncina" p. 130; — "pare un topolino [...] che vada lesto lesto [...]" p. 138); — *lontano l.* ("Stavo lontano lontano, sotto le montagne delle Madonìe" p. 66); — *mogio m.* ("*Scurpiddu*" tornò mogio mogio tra i tacchini" p. 86); — *nuovo n.* ("Otto carte da cinque [lire], nuo-

ve nuove, ricavate dalla vendita dei suoi tacchini" p. 147); — *piccino p.* ("Di lassù le persone sembravano piccine piccine" p. 38; — "[...] facendosi piccino, piccino" p. 95; — "si faceva piccino piccino" p. 104; — "Si sentì diventare piccino piccino" p. 140); — *scuro s.* ("La valle si profondava scura scura sotto le rocce [...]" p. 92); — *serio s.* ("rispose Mommo serio serio" p. 45; "E le voltò le spalle serio, serio" p. 103); — *solo s.* ("Quanto aveva pianto colà, solo solo [...]" p. 48; anche p. 92; — "E si sentiva di nuovo solo solo [...]" pp. 117, 153); — *sottile s.* ("Diventavano sottili sottili come l'aria" p. 50); — *zitto z.* ("egli era sgusciato fuori zitto zitto" p. 53; — "Pensava di uscir fuori zitto zitto" p. 71; — "E si avviò [...] zitto zitto" p. 102; — "Scurpiddu, zitto zitto, si rimise in tasca il sillabario" p. 149).

In vari esempi al dimostrativo "suo" si preferisce il sintagma *di lui*, decisamente non co-referenziale col soggetto, ovvero libero in un dominio locale, dietro la spinta del sic. *di iddu*: "[...] si udiva da lontano il suono dello zùfolo di lui" (p. 46); — "E rimuginò lungamente le parole di lui" (p. 62); — "[...] si seppe alla masseria il nuovo mestiere di lui" (p. 136).

L'uso del *voi* transazionale si basa sulla consuetudine del dialetto, in particolare nel caso del figlio che si rivolge alla madre dandole del "voi" (e non del "tu"): "Ora non ve n'andrete più, mamma!" (p. 66); — "Glielo domanderete, mamma?" (p. 106).

Non manca qualche caso di finale all'infinito con soggetto non co-referenziale con quello della principale: "Prendi intanto un po' di legna per ardere [= perché arda, si accenda] il forno" (p. 110), detto dalla massaia a *Scurpiddu*.

Quanto all'ordine delle parole, è da rilevare il clitico *si* come proclitico col gerundio dietro la suggestione del dialetto anziché come enclitico: "[...] non si rammentando più delle raccomandazioni" (1898 p. 103; rist. 1912 p. 342, normalizzato in "rammentandosi" nelle rist. 1947 p. 89 e 1981 p. 112).

Il mancato accordo al femminile (*stata*) del participio passato ("stato") nel seguente enunciato copulativo sembra suggerito dal sottostante enunciato dialettale: "O che è stato colpa mia?" (p. 90; ed. 1898 p. 75; rist. 1912 p. 328), sic. *ha statu curpa mia*?

Il plurale maschile (*Beati, li, li*) ha come antecedente un lessema di genere femminile (*reclute*) per probabile influsso del morfema sic. *i* (plurale, sia maschile che femminile): "Più tardi, il *Soldato* lo fece assistere alla partenza di un piroscafo, su cui s'imbarcavano molte reclute. — Dove vanno? — a Napoli, a Genova, Beati loro! Li invidio! — esclamò il *Soldato*. Li invidiava in quel punto anche *Scurpiddu*" (1898 p. 136).

Il contrasto tra lessema grammaticalmente femminile ma "sessualmente" maschile è superato nelle ristampe successive grazie alla scelta di un lessema meno comune come *coscritto*, ma grammaticalmente e referenzialmente maschile: "[...] su cui si imbarcavano molti coscritti. [...] Beati loro! Li invidio! [...] Li invidiava [...]" (1912 p. 358; 1947 p. 117; 1981 p. 140).

3.3 *Formazione delle parole*

Per quanto riguarda la formazione delle parole, il suffisso *-aro* appare in *massaro* almeno una volta ("Massaro Turi" p. 32) dietro la pressione del sic. *-aru* (*massaru*); ma *massaio* è peraltro la forma nettamente preferita nel testo (pp. 31, 33, ecc.).

Tra i derivati merita una segnalazione il verbo parasintetico *stralucciare* 'brillare fortemente' assente nei dizionari italiani, rifatto sul sic. *straluciri* (Traina): "A *Scurpiddu* dalla contentezza straluccicavano gli occhi" (p. 101); — "la medaglietta straluccicava quasi fosse d'oro" (p. 124); — "[la] catenina di rame [...] le straluccicava al collo" (p. 152); —"[i] suoi occhi [...] gli straluccicavano più del solito" (p. 66); — nonché *fazzolettata* 'contenuto di un fazzoletto' (sic. *fazzulittata*: VS/II, assente nei dizionari correnti; il Battaglia 1968, vol. V, registra la voce con un precedente es. di Capuana, ma omettendo l'etimo siciliano): "[...] qualche fazzolettata di cicoria da offrire alla massaia" (p. 44).

3.4 *Livello lessicale*

Più marcato dialettalmente è il piano lessicale, sia per quanto riguarda le parole comuni, il loro significato e le varianti fonologiche, che per quanto si riferisce ai nomi propri, di luogo, di persona (cognomi, nomi personali e soprannomi).

3.4.1 *Dialettismi segnici*

Quanto al piano lessicale, numerosi sono i dialettismi segnici, nella veste fonica siciliana o variamente adattati. Possiamo menzionare: *nuzzaru* 'guardiano di *nuzzi*, ovvero tacchini' (p. 134), costantemente in forma non-adattata (VS/III), e sempre corsivato nel testo: "Sarà il *nuzzaru*" (p. 36; altre occorrenze pp. 45: due ess., 48, 80, 110, ecc.); — accanto a *nuzzu* 'tac-

chino' (VS/III) in contesto metalinguistico: "È vero, *Soldato,* che tacchino vuol dire *nuzzu*?" (p. 146); — e al femminile *nuzza* 'tacchina' (VS/III): "Sciò! Sciò! Maledetta *nuzza*! Sciò! Sciò!" (p. 82); — *signa* 'signora': "A una delle tacchine aveva messo nome *Signa Rosa* (sora Rosa), come si chiamava la serva del notaio, e perché era grigia come lei" (p. 40); — *zitu* 'fidanzato'(Traina): "Buon pro, il vestito nuovo! Sembri uno *zitu*. Sposi la *z'a* Tegònia?" (p. 45); — *zi'* 'zio' (Traina) come appellativo non corsivato: "zi' Girolamo" (pp. 34, 49, ecc.); — e il femm. *z'a* 'zia' (sic. *zza*: Traina), stranamente ortografato con apostrofo nel testo e corsivato: "la *z'a* Tegònia" pp. 45: due ess., ecc.); — *tarì* 'tipo di moneta antica' sic. *tarì* (Traina): "quarantotto tarì" (p. 147); "sei tarì" (p. 147); — *zanni* 'cavadenti' sic. *zanni* (Traina), sempre corsivato, più volte nel cap. XIII: "— Ehi, *Scurpiddu*! Vuoi farti cavare un dente? C'è qui lo *zanni*." (p. 123, ecc.).

Variamente adattati sono invece: *ceraulo* "persona immune dal veleno dei serpenti" (sic. *ciràulu*: VS/I), assente anche nel Battaglia (1962, vol. II), corsivato due volte nel testo: "Si nasce *ceraulo*; e allora non c'è animale velenoso che possa farci male. Io mi rido delle vipere, degli scorpioni, delle tarantole ... Le serpi sono poi al mio comando ... Tutta grazia di San Paolo, perché son nato la notte del ventinove di giugno. Chi nasce quella notte, o nell'altra dal 24 al 25 gennaio, è *ceraulo*" (p. 124-25); — *giuggiolena* 'sesamo' (sic. *giuggiulena*: VS/II), ("region." Battaglia, "dial." Zingarelli; assente in De Felice-Duro e in Palazzi-Folena): "[...] i venditori ambulanti [...] di fette di giuggiolena col miele [...]" (p. 61); — *Leotro* 'elefante, simbolo della città di Catania', corsivato nel testo una volta in funzione metalinguistica (sic. *lio*tr*u* (VS/II): "Questa sera poi, — tornò a ripetergli [il *Soldato*], — dovrai baciare la coda al *Leotro*. Chi viene in Catania la prima volta e non bacia la coda al *Leotro*, paga la multa o va in carcere. — Che è il *Leotro*? — Quell'animale di pietra nera con quei dentoni bianchi e quella tromba, che hai visto in piazza; si chiama anche elefante" (p. 141); — *nonne* 'esseri fantastici', sempre corsivato nel testo (sic. *nnonni*: Bonaviri p. 7 e VS/III) e adeguatamente chiosato: "Massaro Turi amava di scherzare col vecchio bovaro [*zi'* Girolamo] a proposito delle *Nonne*, esseri fantastici a cui la superstizione popolare attribuisce la facoltà di entrare nelle case pel buco della serratura, conducendo con *quelli della combriccola*, come egli diceva" (p. 35; altri ess. ibid.: cinque volte, 49: quattro volte, 38, 50: tre ess.; 61, 70, 71, 77, 91, 169); — *speziale* 'farmacista' ("region." De Felice-Duro, "pop." Zingarelli), sic. *spizziali* (Traina): "certe medicine [...] guarivano la gente meglio di qualunque intruglio dello speziale [...]"(p. 107); — il composto *mal'annata* (sic. *malannata* 'anno di carestia' (VS/II): "[La mamma] È andata via l'anno della mal'annata" (p. 32;

altri ess. pp. 48, 61, 79, 107).

Nel caso di alcune coppie di sinonimi è preferito, o è particolarmente frequente, quello con supporto dialettale. È il caso di *creta* (sic. *crita*: VS/I) anziché "argilla" ("[...] insudiciandosi con la creta [...]" p. 146-47); — *campare* (sic. *campari*: VS/I) in luogo di "vivere" ("e sarà difficile che [i due pulcini] càmpino" p. 117); — *cascare* (sic. *cascari*: VS/I) al posto di "cadere" ("Compare Pino. È cascato da un albero di ulivi [1898 p. 11; 1912 p. 294: *di ulivo*], ed è morto" p. 32; — "[i] peli gli cascavano su la faccia" p. 42; — "[...] cascano freddi sul colpo" p. 71; — "L'acqua cascava *a piombo*, [...]" (1912 p. 329; 1981 p. 92; [1898: *a picco* p. 77]; — "[...] dove cascava l'acqua del beveratoio" p. 92; — "Tuo padre è morto cascando da un albero" p. 144); — *pigliare* (sic. *pigghiari*: VS/III) invece di "prendere" ("[...] per pigliare in mano due pulcini" p. 100; — "piglierebbe anche me, [...]" p. 165-66); — *scordarsi* ("con preferenze region." De Felice-Duro; sic. *scurdàrisi*: VS/IV) al posto di "dimenticarsi" ("[...] spesso si scordavano di lui [...]" p. 48; — "Se n'era dunque scordata di lui?" p. 48; — "Ma del tacchino voleva fingere di essersene scordato" p. 73; — "e se n'era scordato" p. 118; — "[...] si era quasi scordato dei tacchini e di *Paola*" p. 150; — "il re non se ne scorda" p. 165; — "Hai paura che si scordino di chiamarti per la leva?" p. 165).

3.4.2 *Dialettismi semantici*

Tra i regionalismi semantici, ricalcati cioè sul significato dialettale, si possono ricordare: *comare* 'titolo onorifico', sic. *cummari* (VS/I): "Comare Nina" (p. 79), — *compare* 'titolo onorifico', sic. *cumpari* (VS/I): "Sono figli di compare Pino" (p. 31; anche p. 32, ecc.); — *cristiano* 'persona, individuo' (sic. *cristianu*: VS/I): "[...] avrebbe dormito come tutti gli altri cristiani, in un letto, in un giaciglio e non seduto sul fondo di un corbello" (p. 35); — "Non lo so; domandatelo a quel cristiano" (p. 63); — "Lasciate andare, santo cristiano!" (p. 95, e 156, anche pp. 64, 148, 149); — *gelso* 'frutto del gelso' (sic. *cèusu*: VS/I): "una scorpacciata di gelsi maturi" (ed. 1898 p. 116), de-dialettizzato nelle rist. 1912 p. 348, 1947 p. 100 e 1981 p. 123: "una scorpacciata di more di gelso"; — *mastro* 'appellativo, adoperato per gli artigiani': "il barbiere mastro Ciccio il *Vecchio*" (p. 123), sic. *mastru* (VS/II); — *meschina* 'poveretta' (sic. *mischina*: VS/III): "Non mi riconosce! — esclamò, desolata, la meschina" (p. 64); — *noce del collo* 'nuca' (sic. *nuci dô coddu:* VS/III): "Va a romperti la noce del collo, tu e la tua massaia!" (p. 103; assente nei dizionari correnti, ma non nel Battaglia

1981, vol. XI); — *riposto* 'stanza-ripostiglio, (assente nei dizionari correnti; nel Battaglia 1992, vol. XVI con vari ess. anche di Capuana), sic. *rripostu* (VS/IV): "Dormiva in una stanza che serviva anche da riposto per i cereali" (p. 88); — *sbirro* agg. 'vivace, scrutatore' ("region." Palazzi-Folena): "[Il giudice] gli aveva messo paura [a *Scurpiddu*] con gli occhiali d'oro davanti a quegli occhi *sbirri* (intendeva dire scrutatori)" (p. 137), sic. *sbirru* (VS/IV); — *allo scuro* 'al buio' (sic. *ô scuru*: VS/IV): "e doveva dormire [...] allo scuro" (p. 48), accanto al sintagma *al buio* (p. 77); — *tre ventine* 'sessanta' (sic. t*ri-bbintini*: Traina): "[i tacchini] erano sessantaquattro, tre ventine e quattro, com'egli diceva" (p. 39; anche p. 40);— il maschile *ulivo* "oliva, frutto dell'olivo" è calcato sul sic. *alivu* 'albero e frutto' (VS/I): "Così avevano fatto al tempo della raccolta degli ulivi, per l'olio" (p. 123; ed 1898 p. 116; 1912 p. 348); — "[...] morì cadendo da un albero di ulivo" (p. 36; ed. 1898 p. 15; 1912 p. 296), sic. *pedi d'aliva* (VS/I); — "È cascato da un albero di ulivi" (p. 32; ma nell'ed. 1898 p. 11 e nella rist. 1912 p. 294; 1947 p. 9: "[...] un albero di ulivo"; frequente è peraltro il femminile *uliva* (pp. 37, 40, 52, 89, 110, ecc.); — *vicenda* "avvicendamento delle colture", corsivato nel testo (sic. *vicenna:* Traina): "Avrebbe affittato una casetta per la sua mamma in Mineo, e ogni quindici giorni, alla *vicenda*, sarebbe andato a passare una giornata in libertà con lei, senza far niente" (p. 79); "[...] *zi'* Girolamo [...] andava a Mineo per la *vicenda* quindicinale [...]" (p. 133).

3.4.3 *Dialettismi fraseologici*

A livello fraseologico si ritrovano usi come: *Bella Madre Santissima*! 'formula d'esclamazione' (sic. *Bbedda Matri Santissima*: VS/I): "— Bella Madre Santissima!... Come può essere?" (p. 87; anche p. 66); — *Gesù e Maria* formula di saluto (sic. *Ggesù e Maria*): "— Gesù e Maria, zi' Girolamo! [dice il massaio] — *Gesù e Maria*!" [risponde zi' Girolamo]" (p. 34); — *lucere gli occhi* 'trovarsi': "Chi sa dove le lucevano gli occhi", cioè 'chissà dove si trovava la madre', pensiero di *Scurpiddu* (p. 48), sic. *lùciri l'occhi* (VS/II); — *Santa notte* 'buona notte' (sic. *santa notti*): "Santa notte, massaio Turi", disse zi' Girolamo (p. 36); — *mettere la saliva sul naso a qn.* 'superarlo': "— [*Scurpiddu*] Ne sa già quanto il *domine*, e presto gli metterà la saliva sul naso" (p. 108), sic. *mèttiri a sputazza ô nasu a unu* (VS/III, *nasu*).

3.4.4 *Dialettismi fonologici*

Non mancano ancora varianti lessematiche che si giustificano con la presenza "sotterranea" del dialetto. È il caso di: *agghiaccio* 'addiaccio, recinto dove il gregge passa la notte all'addiaccio' ("dial." Zingarelli, "variante non com." De Felice-Duro, assente nel Palazzi-Folena), sic. *agghiazzu* (VS/I): "Si udiva un muggito [...] dalla parte dell'agghiaccio dei buoi" (p. 53), "[la] strada [...] menava all'agghiaccio" (ibid., altri ess. pp. 61, 77, 94, 95, 110, 129); — e il denominale *agghiacciare* 'sistemare il gregge nell'apposito recinto per l'addiaccio, addiacciare' (assente in Zingarelli, De Felice-Duro e Palazzi-Folena; "region." in Battaglia 1961, vol. I), sic. *agghiacciari* (VS/I): "Passando davanti al posto dove agghiacciano i buoi, vidi là con quest'occhi [...]" p. 50; — *beveratoio* ("raro" Zingarelli, assente in Palazzi-Folena e in De Felice-Duro), preferito ad *abbeveratoio*, dietro la pressione del sic. *bbiviraturi* (VS/I): "conduceva al beveratoio" (p. 34; altri ess. pp. 34: due volte, 49, 111: due ess., 114, 119); —*bove* ("d'uso region." De Felice-Duro; "poet. ant." Palazzi-Folena) dietro la suggestione del sic. *voi* 'bue' ("il muggito d'un bove" p. 53; "Venite! c'è un bove smarrito" p. 54; "e poi [la tàccola] tornò dai bovi" p. 75); — accanto a *bue* (p. 62, ecc.) e a *buoi* (pp. 50, 61: due volte, 78: due ess., 111, 114 ecc.); — *chiappare* ("popolare" De Felice-Duro, Palazzi-Folena, Zingarelli) preferita ad *acchiappare* per via del sic. *cchiappari* (VS/I): "chiappare grilli" (p. 39); — *confrate* 'confratello' (arcaico per Zingarelli; assente in De Felice-Duro e Palazzi-Folena), sic. *cunfrati* (VS/I): "e [*Scurpiddu*] rivedeva i confrati, [...]" (p. 61).

3.5 *Livello (top)onomastico*

Particolarmente significativo è il repertorio (top)onomastico del racconto, per quanto riguarda cioè i toponimi e gli antroponimi (cognomi, nomi personali ipocoristici e soprannomi).

3.5.1 *Livello toponomastico*

Per quanto si riferisce ai toponimi, microtoponimi e nomi di più ampie località (su cui cfr. Caracausi 1993), citiamo: *Arcura* ("ciglione dell'Arcura" pp. 31, 46, 117; "la strada dell'Arcura" p. 61; "la collina dell'Arcura" pp. 29, 50, 55, 63, 98-99, 110; "a mezza costa dell'Arcura" p. 71; "all'Ar-

cura" p. 110; (cfr. *Arcuri* in Caracausi); — *Balatelle* ("il fiumiciattolo delle Balatelle" p. 112); — *Bardella* ("le colline di Bardella e dell'Arcura" p. 98-99; pp. 31, 122); —*Benefizio* (p. 90; "domani al Benefizio" p. 122); — *Caldaietta* ("burrone della Caldaietta" p. 92; "conca della Caldaietta" p. 92; "gola della Caldaietta" (p. 153; cfr. *Caldaia* in Caracausi); — *Casa di Mezzo* ("il canneto di Casa del Mezzo" p. 122; "i peri di Casa di Mezzo" p. 151; cfr. *Mezzo* in Caracausi); —*Catalfàro* ("mulino di Catalfàro" p. 31, "colline di Catalfàro e della Nicchiara" p. 46); — *Làmia* ("rocce della Làmia" p. 168); — *Madonie* ("le montagne delle Madonie" p. 66); — *Mineo* ("[il] campanile di Santa Maria in Mineo" p. 91; "[il] Municipio in Mineo" p. 108; anche pp. 112, 133, 162); — *Monte* ("strada del Monte" pp. 86, 98); — *Nicchiara* ("colline di Catalfàro e della Nicchiara" p. 46); — *Palagonia* (pp. 31, 32, 39, 46); — *Piana di Catania* (p. 46); — *Piana dell'Etna* (p. 46; manca in Caracausi); — *Piano del Galluzzo* (pp. 29, 55, 112: due ess.; manca in Caracausi); — *Piano di Santa Maria* (pp. 146, 162; manca in Caracausi); — *Pietre Bianche* ("la scoscesa di Pietre Bianche" p. 112); — *Poggio d'Ortensio* (p. 86; manca in Caracausi); — *Poggio Don Croce* (pp. 84: due ess., 86, 94, 101, 102; manca in Caracausi); — *Ponte della Marina* (a Catania) ("giunto a Catania, passò su le arcate del ponte della Marina" p. 140; assente in Caracausi); — *Pulgaretto* ("i seminati del Pulgaretto" p. 151); — *Rammacca* (p. 99); — *Rossignolo* ("i mandorli del (di) Rossignolo" pp. 63, 71, 117, 154); — *i Saraceni* ("strada dei *Saraceni* " p. 49; "ai *Saraceni*" p. 122; "la viottola dei *Saraceni*" p. 168); — *Valsavoja* ("stazione di Valsavoja" p. 137; cfr. *Valsavoia* in Caracausi).

3.5.2.1 *Cognomi e nomi propri*

Non sono molti i cognomi che ricorrono nel racconto: (Pino) *Scagghiu* (pp. 32, 36), (Girolamo) *Scaglio* (p. 169), (Turi) *Serra* (p. 162).

Più numerosi i nomi personali, spesso in forma ipocoristica, secondo l'uso tipicamente dialettale: (Santa) *Agrippina* (pp. 61, 114, ecc.); — (mastro) *Ciccio*, (il *Vecchio*) (pp. 123, 165), ipocoristico di "Francesco"; — (don) *Corrado* (della Posta) (pp. 161, 162, 163, ecc.), — (*zi'*) *Girolamo* (bovaro) (p. 34, ecc.); — *Mauro* (il postino) (p. 162); — *Mommo*, ipocoristico di "Girolamo", nome del protagonista (p. 31, ecc.; *Mommo Scagghiu* p. 32, ovvero anagraficamente *Girolamo Scaglio* p. 169); — (comare) *Nina* (pp. 79, 108, ecc.), ipocoristico di "Antonina"; — (compare) *Pino*, ipocoristico di "Giuseppe" (pp. 31, 32, ecc.); — (don) *Pietro* (prete) (pp. 40, 120, 121, 145, ecc.); — (don) *Santi* (il merciaio) (p. 133); — (massaio) *Turi*,

ipocoristico di "Salvatore" (p. 31, ecc.); — (*z'a*) *Tegonia*, "la serva, vecchia e sdentata, della massaia" (p. 45).

3.5.2.2 *Soprannomi*

Ma decisamente più numerosi sono i soprannomi, riferiti agli esseri viventi, non solo agli uomini, ma soprattutto agli animali: *Calcapaglia* (sic. *ncarcapagghia*): "C'è una volpe nei dintorni. L'ha scoperta *Calcapaglia*, a cui ha preso tre galline" (p. 88, anche p. 97); — *Scurpiddu* così detto "perché era magro e sfilato come uno steccolino" (p. 46), cioè uno stecchino; — *Soldato* (sic. *Surdatu*): "Il *Soldato* [...] era uno dei garzoni della masseria tornato dalla milizia l'anno avanti" (p. 45).

La maggior parte in realtà è riferita agli animali, per lo più tacchini, ma anche, il bue, la mula, la vacca, il cane, la taccola. È interessante altresì il fatto che l'autore indichi la giustificazione metalinguistica del soprannome, dovuto a una qualche proprietà fisica o comportamentale dell'animale, come nel caso dei referenti umani.

"I quattordici tacchini del notaio egli li aveva battezzati tutti con nomi diversi" (p. 46). *Capobanda*: "Gli era venuto in testa di addestrare *Scurpiddu* [= il tacchino] a fare il capobanda, diceva [Mommo-S*curpiddu*], cioè a marciare solo in capo a tutti, come guida; e c'era riuscito. [...] Per ciò ora non lo chiamava più *Scurpiddu* ma *Capobanda*" (p. 80); "Aveva battezzato anche loro [= gli otto tacchini] e con che nomi! [...] *Capobanda* [...]" (p. 134), sic. *Capubbanna*; — *Caporale*: "— Che fa il caporale? [chiede *Scurpiddu*] — Comanda altri soldati, come tu ai tacchini [risponde *Soldato*]. — *Capobanda* è valente; non si lascia mai sopraffare. Voglio chiamarlo *Caporale* da oggi in poi" [continua *Scurpiddu*]" (p. 111); — *Cionco*: "perché gli mancavano due branche a una zampa e ciampicava" (p. 40), sic. *Ciuncu;* — *Correntina*: "Aveva trovato altri nomi per le sue bestiole: *Massaio, Soldato, zi' Girolamo, Z'a Tegònia, Don Pietro, Correntina, Scanza-fatica*"(p. 55); — *Fra Giuseppe:* "A quell'altro avrebbe rimesso il nome di *Fra Giuseppe*" (p. 40); — *Garibaldi:* "Aveva battezzato [...] un altro *Garibaldi*" (p. 134), sic. *Ggaribbaddi; — zi' Girolamo* (p. 55), sic. *zzi Mommu;* — *Guappo*: "perché presuntuoso e attaccalite" (p. 134), sic. *vappu*; — e *Guappaccio*: "Il branco, in due anni, si era rinnovato. Egli aveva dovuto riaddestrarlo alle marce e a far la banda; e per capobanda, aveva messo il *Guappo*, che quando cominciava a glugluglìare non la finiva più, e avrebbe voluto pure far la ruota, quasi per mostrar meglio la sua dignità; allora *Scurpiddu* lo toccava sul dorso con la canna e gli faceva ritirare subito le

ali: — Avanti, *Guappaccio*!" (pp. 134-35); — (la mula) *Learda*: "aveva anche il vizio di mordere" (p. 79); — *Massaia*: "Quella più grassa, però, l'avrebbe nominata *Massaia*" (p. 40), sic. *Massara*; — *Massaio* (p. 55); sic. *Massaru*; — *z'a Miseria*: "magra e malaticcia" (p. 40), sic. *Miseria*; — *Monacella*: "Poi c'erano la *Rossa*, la *Monacella* [...]" (p. 40); — (il bue) *Montedoro*: "Ehi, *Montedoro*! — soggiunse lo zi' Girolamo, toccando il bue su la schiena con la punta del bastone" (p. 62), — *Notaio*: "era grosso e pettoruto proprio come il notaio" (p. 40), sic. *Nutaru*; — e *Notaraccio*: "Dove vai, *Notaraccio!*" (p. 55), sic. *Nutarazzu*; — (la vacca) *Nuova-legge* (pp. 34, 146), sic. *Nova-liggi*; — (la tàccola) *Paola*: "Paola! Paola! E la tàccola gli salterellava appresso, gracchiando" (p. 58-59); — *don Pietro* (p. 55), sic. *don Petru*; — la *Rossa* (p. 40), sic. *a Rrussa*; — *Sbirro*: "*Sbirro*, il cane da guardia" (p. 60), sic. *sbirru*; — *Scanza-fatica* (p. 55), sic. *scanza-fatichi*; — *Scurpiddu*: "A un tacchino giovane aveva appiccato fin il proprio nomignolo di *Scurpiddu*, ed era il tacchino che gli dava più da fare, sempre avanti di tutti, sempre sbandato e sempre in rissa con gli altri." (p. 55); — *Senza coda*: "ridotta tale dai figli del notaio che si erano divertiti a strappargliela" (p. 40), sic. *Senza cura*; — *Signa Rosa*: "A una delle tacchine aveva messo nome *Signa Rosa* (sora Rosa), come si chiamava la serva del notaio, e perché era grigia come lei" (p. 40), sic. *Signa Rrosa*; — *Soldato* (p. 55), sic. *Surdatu*; — (la vacca) *Stellata*: "Come va la *Stellata*?" (p. 34) — *Vittorio Emanuele*: "Aveva battezzato anche loro [= gli otto tacchini] e con che nomi! Uno, *Vittorio Emanuele*" (p. 134); — *Z'a Tegònia* (p. 55).

4. *Registro dell'italiano "medio" (o neo-standard)*

Il testo capuaniano, accanto ai tratti divergenti fin qui evidenziati, presenta anche alcune caratteristiche del cosiddetto italiano "medio" o "neo-standard". Rispetto ai 13 tratti individuati da Sabatini nell'ultima sua versione ([1989] 1990; cfr. anche Mengaldo 1994, § VI.2, pp. 93-6), non pochi, con diversa frequenza, fanno capolino nelle pagine di Capuana. In particolare:

(*i-a*) la dislocazione a sinistra, del complemento diretto, ma anche indiretto, con ripresa del clitico: "Quella [= la tacchina] più grassa, però, l'avrebbe nominata *Massaia*" (p. 40); — "La spazzatura la butterai nel mucchio del concime, là" (p. 42); — "Quella prima coroncina mal fatta, *Scurpiddu* pensava di tenerla per sé, come ricordo" (p. 132); — "Dunque il tacchino se lo erano già preso!" (p. 74); — "Il tacchino lo mangeremo alla sua

salute" (p. 74); — "Ormai il sillabario egli lo sapeva tutto a memoria" (p. 146); — "E le scarpe dove l'hai lasciate?" (p. 33) — "Le gambe dobbiamo raddrizzarcele da noi, facendo il nostro dovere, sforzandoci di essere uomini, non bruti" (p. 148); — "Parecchie parole non le intendeva, [...]" (p. 164); — "I tacchini li condurremo di là degli ulivi del Piano del Galluzzo" (p. 112); — "Ma... lui chi lo chiama per fare il soldato?" (p. 145); — "E i quattrini chi te li dà?" (p. 128); — "E diavolerie ce n'erano parecchie nella stanza, [...]" (p. 162; — ma la ripresa del clitico manca in: "Rosse c'erano [= ce n'erano] più di sei tra le tacchine. Come fare?" p. 40); — "e al medico che ci ammazza bisogna dargli anche i quattrini, per giunta!" (p. 107); — "Domandatelo voi al massaio, — insisteva. — A me, mi ha risposto: 'Sì, sì asino! sono tuoi!" (p. 106); — "E a voi, zi' Girolamo, che vi dice il cuore?" (p. 169);

(*i-b*) la dislocazione a destra (o emarginazione) dell'oggetto, diretto e indiretto, con ripresa del clitico: "Lo vedi il cielo?" (p. 114); — "Dovrà mangiarseli la terra quei quattrini, vecchiaccio?" (p. 129); — "Io l'ho già fatta la mia testimonianza" (p. 137); — "Dove le conduci queste bestie?" (p. 87); — "Ma io non te le ho prese le monete! me le hai regalate" (p. 120); — "Chi l'ha fatto il re? [chiede *Scurpiddu*]" (1912 p. 361; 1947 p. 121; 1981 p. 145, ma nella ed. 1898 p. 141: "Chi l'ha fatto re?"); — "C'è qualcuno che gli vuol male a questo povero orfanello!" (p. 87); — "Chi gliel'aveva detto a lui? Le *Nonne*?" (p. 70); — "Ora ci prendeva gusto [1898: *s'interessava* p. 38] a quella specie di giuoco [...]" (p. 58); — "Se n'era dunque scordata di lui?" (p. 48); — "Tu non ne hai bisogno di quattrini; io sì, *Paola*!" (p. 135);

(*ii*) il *che* polivalente, per lo più con valore temporale: "Se ne sarebbero leccate le dita domani, ch'era domenica, [...]" (p. 98); — "Respirava soltanto nei giorni che vedeva passare i carabinieri [...]" (p. 98, anche p. 99); — "E la sua fantasia si era accesa di più, dal giorno che don Corrado della Posta [...] gli aveva regalato *quattro* [1898 p. 161; 1912 p. 371: *tre*] volumetti [...]" (p. 161); — "La massaia aveva chiuso la tàccola in una stanza nel momento che *Scurpiddu* conduceva via i tacchini" (p. 88); — "Com'era carina [...] nei momenti che gli faceva i dispettucci di tirargli l'orecchio [...]" (p. 152); — "Il giorno che *Scurpiddu* regalò la corona alla massaia [...]" (p. 136); — "Al tempo che guardavo i tacchini del notaio, passavano spesso molti soldati da quelle parti" (p. 111); — "In quei pochi minuti che era andato a leticare con la mezzadra?" (p. 87); — e almeno una volta il *che* ha valore generico di legamento ('e'): "Tastano il polso, ordinano intrugli che [= 'e'] ci vuole un occhio del capo per pagarli; " (p. 107); — in un altro contesto il sintagma *che ci* ha valore locativo ('dove, in cui'): "C'è

il duomo a Milano!... Una chiesa che ci si può ficcar dentro Mineo con tutte le sue case!", diceva *Soldato* a *Scurpiddu* (p. 114);

(*iii*) la diatesi media dei verbi: *avvolgersi* ("Lo *zanni* [...] se le avvolgeva [le serpi] attorno al collo e alle braccia [...]" p. 125); — *beccarsi* ("[...] li buttava [= i grilli] ai tacchini che si azzuffavano per beccarseli" p. 39); — *farsi* ("Con esso [= il coltellino] si sarebbe fatto uno zùfolo di canna [...]" p. 39; — "[...] l'animale [...] andava a *farsi* [1898 p. 79; 1912 p. 330: *darsi*] una rivoltolata fra la polvere, là davanti ... " p. 94); — *mangiarsi* ("[...] per non mangiarsi il pane a tradimento [...]" p. 69; — "Dovrà mangiarseli la terra quei quattrini, vecchiaccio?" p. 129); — *prendersi* ("Quella" [= la tacchina] che vi siete presa ieri" p. 84; — "Sì, [la tacchina] se l'è presa la tua mamma che la voleva per chioccia;" p. 84; — "[...] [la tacchina] se l'erano presa quei di Poggio Don Croce" p. 86; — "I quattrini delle tasse non se li prende il re?" p. 144; — "Dunque il tacchino se lo erano già preso!" p. 74); — *comprarsi* ("Voglio comprarmi un sillabario [...]" p. 142); — un uso "affettivo" dei clitici compare nella prima ed.: "Va' piuttosto a mangiare la minestra che ti si fredda" (1898 p. 67; rist. 1912 p. 324), ridotto in "che si fredda" nelle rist. 1947 p. 59; 1981 p. 83;

(*iv*) la concordanza a senso: "Così erano trascorsi una quindicina di giorni" (p. 99); — ma: "Una compagnia di bersaglieri, coi cappelli piumati, che andava [non: *andavano*] a passo di corsa, gli rimase negli occhi tutta la giornata" (p. 140); — Col presentativo *c'è* il soggetto è plurale: "Non c'è tacchini da quelle parti?" (p. 114); — "C'è soldati che non hanno mai visto il fuoco" (p. 144); — "Ce n'è che sono stati dieci volte alla guerra e non hanno mai avuto una scalfittura" (p. 144); — "Nel mare ci sono pesci che brùlicano... E più se ne prende [= prendono] e più ce n'è [= ne sono] ... Che fai?" (p. 114);

(*v*) l'indicativo al posto del congiuntivo nel periodo ipotetico della irrealtà affiora timidamente:

"E se non t'incontravo io, come facevi? [dice massaio Turi] — Restavo là dov'ero seduto; [risponde Mommo]" (p. 33); — "Se chiudeva [= se avesse chiuso] gli occhi, addio!" (p. 91); — "Se il Signore non voleva [= avesse voluto] che andassi soldato, me la faceva [= avrebbe fatto] campare, massaia. Tutto è destino" (p. 168); — "Se giungeva [= fosse giunto] ad afferrare la ringhiera di ferro della terrazza..." (p. 158).

Non di rado la protasi con l'indicativo si combina con l'apodosi al condizionale passato, in una sorta di compromesso tra il costrutto standard e quello "medio": "Con esse [= 24 lire] avrebbe potuto farsi un vestito e un paio di scarpe. E poi, tra altri due anni, [...] novanta lire all'anno, [...] se non lo prendevano nella leva" (p. 147); — "E se *Scurpiddu* non scappava,

avrebbe ricevuto quattro bei scappellotti" (p. 53); — "Se chiudeva gli occhi, addio! Fino all'alba non lo avrebbero svegliato neppur le cannonate" (p. 91-92).

Ma nel testo il congiuntivo è frequente e rappresenta una norma ben solida: "Se le avesse avute nella tasca, le avrebbe contate e ricontate; ma gliele teneva in serbo la massaia, perché lui non le smarrisse" (p. 147), ecc.

In un solo caso abbiamo rilevato nella prima ed. 1898 un congiuntivo in una completiva sostituito in una rist. successiva con l'indicativo: "E tu credi davvero che il massaio ti ha regalato i pulcini?" (1898 p. 95; rist. 1912 p. 338; 1947 p. 82) rimpiazzato con *abbia* nella rist. 1981 (p. 106).

In un altro esempio appare nella ed. 1898 un indicativo (*faceva)* mutato successivamente in condizionale passato (*avrebbe fatto*): "Doveva passare davanti a la stalla [...]? No: qui faceva troppo rumore con le scarpe [...]" (ed. 1898 p. 78-79; 1912 p. 330; 1947 p. 69) diventato: "Doveva passare davanti alla stalla [...]? No; qui avrebbe fatto troppo rumore con le scarpe [...]" (rist. 1981, p. 94).

(*vi*) il *ci* attualizzante con verbi come *vederci* ("Bisognava aspettare che la luce crescesse per avventurarsi alla scoperta ideata; al buio, no, avrebbe avuto troppo paura. Fra dieci, dodici notti, ci si vedrebbe [= si sarebbe visto] come di giorno nell'agghiaccio" p. 77); — *nascerci* ("— Chi l'ha fatto il re? — C'è nato [= è nato re]. Sorte!" p. 145); — ma *averla* (anziché 'avercela'): "L'hai con te stesso, *Scurpiddu*?" (p. 56); — *prenderci* ("Ora ci prendeva gusto a quella specie di giuoco" p. 58; rist. 1912 p. 309; 1947 p. 34; ma nell'ed. 1898: "Ora s'interessava a [...]" p. 38);

(*vii*) posposizione del soggetto rematico al predicato: "Le [= le mule] strigliava lui, le conduceva al beveratoio lui, metteva loro i basti lui, [...]" (p. 79); — "Sapeva lui dove andare a trovare l'altra covata!" (p. 101); — "Mi chiamo Mommo io!" (p. 46); — "Ora vado io dalla tua massaia. Mi sentirà!" (p. 86); — "C'è una volpe nei dintorni. L'ha scoperta *Calcapaglia*, a cui ha preso tre galline" (p. 88); — "le fanno già la posta, lui e suo genero" (p. 88); — "era stato in tanti posti quel *Soldato*!" (p. 70); — "Bel mestiere t'insegnava tuo padre!" (p. 31); — "È morto mio padre" (p. 31); — "Le dirò: Ce lo manda quell'angioletto!" (p. 34); — "Tagliava bene quel coltellino" (p. 39); — "Più di tutti gli voleva bene la massaia," (p. 52);

(*viii*) almeno una volta si trova *niente* con valore aggettivale: "Medico e medicine, niente" (1898 p. 95; senza virgola nelle rist. 1912 p. 338; 1947 p. 83; 1981 p. 107);

(*ix*) il clitico *gli* col valore di "le" appare due volte nella I ed. del 1898,

per essere poi sostituito una volta nella edizione successiva con la forma canonica *le*. In un enunciato *gli* occorre insieme con *le*: "*Scurpiddu* l'accarezzava [= la tàccola], le lisciava le penne lucide e nere, gli [ma *le* nelle rist. 1912 p. 305; 1947 p. 35; 1981 p. 59; 1994 p. 24] dava a imbeccare un grillo, un baco" (ed. 1898 p. 39); — "e lo zi' Girolamo, prendendo una delle funi, cominciò a legarla alle corna dell'animale che gli [ma *le* nelle rist. 1947 p. 12; 1981 p. 36] era più vicino" (ed. 1898 p. 15; rist. 1912 p. 296; 1994 p. 6).

Anche *gli* col valore di "loro" è limitato a una occorrenza nella I ed. 1898: "Gli metteremo il segno per distinguerli" (p. 110, trasformato in *loro* nelle rist. 1912 p. 345; 1947 p. 94; 1981 p. 117; 1994 p. 78);

(*x*) frasi scisse: "È lui che suona, lassù "(p. 69); invece: "È il re che fa alla guerra?" (p. 143) è solo apparentemente frase scissa in quanto contiene un refuso assente nella I ed. 1898 p. 139 e nelle rist. 1912 p. 360; 1947 p. 120, dove si legge: "E il re che [cosa] fa alla guerra?"; la risposta è infatti: "Il soldato anche lui, a cavallo, coi generali [...]" (ibid.).

5. *Registro idiolettale*

Idiolettalmente il sostantivo *succhiello* ("strumento per forare il legno") sembra un esempio di malapropismo, in quanto adoperato col valore di *chiavistello* ("sbarra di ferro che si fa scorrere, per mezzo di una maniglia, entro anelli infissi in porte o finestre per bloccarle", Palazzi-Folena): "Per fortuna i vetri erano chiusi, ma gli sportelli interni no. Con un mattone ch'era là egli [= *Scurpiddu*] ruppe un vetro, passò un braccio nell'apertura fatta, girò il succhiello e spalancò la imposta a due bande." (p. 159).

L'onomatopeico (o ideofono) *gluglugliare* intr. 'fare glu glu o glo glo, detto dei tacchini', assente nei vari dizionari etimologici e nel Battaglia (1970, vol. VI), compare, si direbbe per la prima volta, in Capuana:

"— Ecco la banda di *Scurpiddu*! — esclamava il *Soldato*, sentendo da lontano quel coro di *glù-glù-glù*, nel quale si distingueva appena la voce del *nuzzaru* che sapeva imitare il grido dei tacchini a meraviglia.

Ma cinque o sei ore dopo, l'allegria di *Scurpiddu*, appena arrivato davanti il cancello del pollaio, glorioso e trionfante dietro la sua banda che glugliugliava, si mutò subito in pianto" (p. 80).

La voce ritorna peraltro una seconda volta nel racconto:

"Il branco [dei tacchini], in due anni, si era rinnovato. Egli [= *Scurpiddu*] aveva dovuto riaddestrarlo alle marce e a far la banda; e per capobanda, aveva messo il *Guappo*, che quando cominciava a glugliugliare non la

finiva più, e avrebbe voluto far la ruota, quasi per mostrar meglio la sua dignità; allora *Scurpiddu* lo toccava sul dorso con la canna e gli faceva ritirare subito le ali:

— Avanti, *Guappaccio*!" (p. 134-35).

Anche l'intr. *chicchiriare* 'far chicchirì(chì), cantare detto del gallo', assente nei dizionari etimologici e registrato nel Battaglia (1964, vol. III) senz'alcun esempio e nel Palazzi-Folena con la datazione 1940, sembra fare la sua prima comparsa in Capuana 1898:

"*Scurpiddu* volle almeno tenerla [= la coda della volpe] da cima mentre il *Soldato* la tagliava. E quando l'operazione fu terminata, sciorinò la coda per l'aria, trionfalmente, agitandola attorno, saltando, abbaiando, miagolando, chicchiriando; pareva ammattito dalla gioia, e tutti ridevano e battevano le mani: — Bravo *Scurpiddu*" (1898 p. 86; rist. 1912 p. 333; 1947 p. 74; 1981 p. 98).

6. *Registro popolare*

Un enunciato nominale in latino popolare *requie materna* "requiem aeternam" è messo in bocca a un personaggio: "— *Requie materna*! — borbottò lo zi' Girolamo" (p. 36).

L'elisione con apostrofo, in luogo del troncamento, appare in "qual'altra" (p. 102).

Per il sintagma "art. + *meglio* + nome" cfr. § 3.2.

7. *Le varianti dalla princeps (1898) alle ristampe (1912/1962 e postume: 1947, 1952/1981, 1994)*

I cambiamenti introdotti a partire dalle prima edizione riguardanti lo strato dei toscanismi non sempre vanno, come emerso nei paragrafi precedenti, in una stessa direzione. Alcuni sono orientati infatti verso una ulteriore toscanizzazione, altri (i più) invece sembrano voler ridurre la patina toscaneggiante. Come già si è osservato, le lezioni presenti solo nelle ristampe postume (1947, 1952/1981) e non anche nella rist. del 1912, vanno intese come interpolazioni degli editori moderni.

7.1 *Tra toscanizzazione e de-toscanizzazione*

Fra gli interventi tendenti ad accentuare la componente toscana possia-

mo indicare i seguenti:

(i) monottongo fiorentineggiante: "un cagnuolo" (ed. 1898 p. 32) > "un cagnolo" (1912 p. 305, 1947 p. 29; 1981 p. 52); (cfr. § 1.1. i);

(ii) apocope vocalica post-consonantica: "ancora viva" (1898 p. 27, 1912 p. 303) > "ancor viva" (1947 p. 24; 1981 p. 48); — "per ritrovare le loro case" (1898 p. 104; 1912 p. 342; 1947 p. 89) > "[...] ritrovar le loro [...]" (1981 p. 114); — "sbattere di ali di polli" (1898 p. 153) > "sbatter di ali [...]" (1912 p. 36; 1947 p. 133; 1981 p. 155);

(iii) elisione vocalica: "lo aveva" (1898 p. 27; 1912 p. 303) > "l'aveva" (1947 p. 25; 1981 p. 48); — "una // anima" (1898 p. 32; 1912 p. 305) > "un'anima" (1947 p. 29; 1981 p. 52); — "boccate di erba" (1898 p. 42; 1912 p. 311) > "boccate d'erba" (1947 p. 39; 1981 p. 62) (cfr. § 1.1. iii);

(iv) lessico: *abituarsi* (1898) > *avvezzarsi* (1912); — *abituate* (1898) > *avvezze* (1912); — *abituati* (1898) > *avvezzi* (1912); — *giocattolo* (1898) > *balocco* (1912), (cfr. § 1. 4).

Più numerosi i casi di de-toscanizzazione rilevati nelle lezioni del testo. In particolare:

(i) dittongazione: "chiesola" (1898 p. 23)> "chiesuola" (1912 p. 301; 1947 p. 21; 1981 p. 44); — "sonare" (1898 pp. 23, 35; 1912 pp. 301, 307) > "suonare" (1947 pp. 21, 32; 1981 pp. 44, 55); — "sonando"(1898 p. 39; 1912 p. 309; 1947 p. 35) > "suonando" (1981 p. 59); — "muricciolo" (1898 p. 88) > "muricciuolo" (1912 p. 334; 1947 p. 76; 1981 p. 99); — "si movevano" (1898 p. 155; 1912 p. 369; 1947 p. 135) > "si muovevano" (1981 p. 156) (cfr. § 1.1.i);

(ii) annullamento dell'apocope: "tentar di spezzarli" (1898 p. 131; 1912 p. 356; 1947 p. 112) > "tentare di spezzarli" (1981 p. 135) (cfr. § 1.1.ii);

(iii) annullamento dell'elisione: "gliel'avea" (1898 p. 118; 1912 p. 365) > "glielo avea" (1947 p. 128; 1981 p. 151) (cfr. § 1.1.iii);

(iv) desonorizzazione delle occlusive: *lagrima* (1898 p. 107) > *lacrima* (1912 p. 343; 1947 p. 91; 1981 p. 115); — *gastigo* (1898) > *castigo* (1912) e anche *gastigo* (1898, 1912) > *castigo* (1947); — *gastigarlo* (1898, 1912, 1947) > *castigarlo* (1981): cfr. § 1.1.vi.

(v) varianti: *maravigliata* (1898, rist. 1912, 1947) > *meravigliata* (rist. 1981); — *si maravigliava* (1898, rist. 1912) > *si meravigliava* (1947, cfr. § 1.1.vii);

(vi) *celeramente* (1898 p. 74; 1912 p. 328) > *celermente* (rist. 1947 p. 65; avverbio formato come se *celere* fosse aggettivo a due uscite *o/a*, cancellato con tutta la frase nella rist. 1981 p. 89) (cfr. § 1.2);

(vii) lessico: *diascolo* (1898, rist. 1912) > *discolo* (1947, cfr. § 1.4).

7.2 *La letterarietà*

Particolarmente numerosi, rispetto soprattutto alle altre componenti, sono le varianti riguardanti lo strato letterario, che vanno soprattutto nel senso del decremento di letterarietà, e solo in parte nella direzione dell'accrescimento della patina di letterarietà.

7.2.1 *De-letterarizzazione*

Tra i casi di riduzione della marcatezza letteraria, sopra individuati, vanno richiamati i seguenti:

(i) ortografia/fonologia (cfr. § 2.1): *sta notte* (1898) > *stanotte* (1912); — *a bastanza* (1898, 1912) > *abbastanza* (1981); — *su la* (1898, 1912) > *sulla* (1947); — *su lo* (1898, 1912) > *sullo* (1947); — *su le* (1898) > *sulle* (1912); — *davanti a la* (1898, 1912) > *davanti alla* (1981); — *da la* (1898, 1912, 1947) > *dalla* (1981); — *da l'* (1898, 1912) > *dall'* (1981); — *frantojo* (1898) > *frantoio* (1912, 1947, 1981).

(ii) morfologia nominale: *vizii* (1898) > *vizi* (1912, 1947, 1981: § 2.2.i);

(iii) morfologia verbale: *avea* (1898 pp. 14, 16, 21, 33, 44, 52: due ess., 57, 59, 61, 85, 95, 97, 101, 111, 112, 151, 168) > *aveva* (1912/1962 pp. 296, 297, 299, 306, 312, 316: due ess., 319, 320, 321, 332, 338, 339, 341, 345, 346, 366, 374; — 1981 pp. 35, 37, 41, 53, 63, 71: due ess., 74, 76, 78, 97, 106, 107, 111, 118, 119, 152, 165); — ma anche *avea* (1898 pp. 35, 36, 39: due ess., 41, 73, 86, 131, 132, 148; — 1912/1962 pp. 307: due ess., 308, 310: due ess., 327, 333, 356, 357, 365) > *aveva* (1981 pp. 55: due ess., 59: due ess., 61, 88, 98, 136, 137, 151); — *dovea* (1898, 1912) > *doveva* (1947, 1981: § 2.2.ii); — *allontanare* (1898) > *allontanarsi* (1912, 1947, 1981: § 2.2.ii);

(iv) usi preposizionali: "davanti il proprio cavicchio" (1898 p. 15; 1912 p. 296; 1947 p. 12) > "davanti al proprio cavicchio" (1981 p. 36); — "in fondo della tasca" (1898 p. 114; 1912 p. 347; 1947 p. 97) > "in fondo alla tasca" (1981 p. 121); — "accennava di divenir chioccia" (1898 p. 67; 1912 p. 324) > "accennava a divenir chioccia" (1947 p. 60; 1981 p. 84);

(v) accordo: "quei due [...] mezzi nascosti" (1898 p. 53; 1912 p. 317; 1947 p. 48) > "quei due [...] mezzo nascosti" (1981 p. 71); — "la lingua mezza fuori tra i denti" (1898 p. 85-6; 1912 p. 332; 1947 p. 74) > "[...] mezzo fuori [...]" (1981 p. 98); — "catasta [...] mezza spenta [...] massaia mezza svenuta" (1896 p. 155) > "[...] mezza spenta [...] mezzo svenuta"

(1912 p. 369; 1947 p. 135; 1981 p. 157);

(vi) accordo del participio passato: "alle camicie e al vestito promessigli dalla massaia" (1898 p. 18) >"[...] promessegli" (1912 p. 258; refuso?); "[...] promessogli" (1947 p. 16; 1981 p. 38: accordo col termine più vicino);

(vii) accordo del part. passato con l'oggetto: "alle scarpe che il massaio gli avrebbe comprate" (1898 p. 18; 1912 p. 298) > "[...] comprato" (1947 p. 16; 1981 p. 38);

(viii) uso dei modi: "[...] ci sarebbe [...]" (1898, 1912) > "[...] ci sarebbe stata [...]" (1981) (§ 2.2.viii);

(ix) espletivi: "Temeva che [...] non lo sgridassero" (1898, rist. 1912) > "[...] che lo sgridassero" (1981) (§ 2.2.ix);

(x) "*da* + inf."> part. pass.: "e lui non si era mosso da sedere su un masso" (1898 p. 72; 1912 p. 326; 1947 p. 63) > "e lui, seduto su un masso non si era mai mosso" (1981 p. 87);

(xi) annullamento dell'iperbato: "e con tra le maniche incrociate il bastone di bovaro ..." (1898 p. 76-7; 1912 p. 329; 1946 p. 68) > "e con il bastone tra le maniche incrociate" (1981 p. 91);

(xii) lessico: *accavalciate* (1898, rist. 1912) > *accavalcate* (1947: § 2.3); — *coscienza* > (1898, rist. 1912) > *scrupolo* (1912: § 2.3); — "gli aveva già appiccato il soprannome" (1898 p. 25; 1912 p. 302; 1947 p. 23) > "[...] appiccicato [...]" (1981 p. 46); — accanto a "aveva appiccicato fin il proprio nomignolo" (1898 p. 36; 1912 p. 308; 1947 p. 33; 1981 p. 55); — "dei melogranati" ("meno com." De Felice-Duro) (1898 p. 128; 1912 p. 355; 1947 p. 78) > "dei melograni" (1981 p. 134) accanto a "melogranati" (1981 p. 151, ecc.); — "vediamo se più riconosci un *a* o un *b*" (1898 p. 97; 1912 p. 339; 1947 p. 84) > "[...] se ancora [...]" (1981 p. 108); — "a verso suo" (1898 p. 150; 1912 p. 366; 1947 p. 129) > "a modo suo" (1981 p. 152);

(xiii) condensazione di due enunciati in un lessema comune come *addormentarsi*: "non si sentiva chiudere le pupille dalla debolezza e dal sonno" (1898 p. 74; 1912 p. 327; 1947 p. 65) > "non si addormentava" (1981 p. 88); — "e il sonno gli aveva fatto la burla di afferrarlo all'improvviso, a pie' dell'ulivo" (1898 p. 104; 1912 p. 343; 1947 p. 90) > "e si era addormentato a pie' dell'ulivo" (1981 p. 114).

7.2.2 *Verso la letterarietà*

Meno numerosi gli interventi che tendono ad accentuare la patina di

letterarietà del testo:

(i) clitici "sciolti"(cfr. § 2.1): *glien'* (1898, 1912) > *glie ne* (1981); — *gliene* (1898, 1912) > *glie ne* (1981); — *gliel'* (1898, 1912) > *glie l'* (1981);

(ii) sistema di accenti grafici: il segnaccento grave nelle parole tronche (es. *perchè* 1898 p. 20, *nè* 1898 p. 49, *sè* 1898 p. 36, *insistè* 1898 p. 11, *ripetè* 1898 pp. 30, 56, *credè* 1898 p. 46, ecc.) è sistematicamente sostituito con quello acuto (es. *perché* p. 40, *né* p. 68, *sé* p. 56, *insisté* p. 33, *ripeté* pp. 50, 74, *credé* p. 66, ecc.)

(iii) morfologia nominale (cfr. § 2.2.i): *rossicce* (1898, 1912) > *rossiccie* (1981); — *chiocce* (1898, 1912) > *chioccie* (1981);

(iv) morfologia verbale: "aveva udito" (1898 p. 14) > "avea udito" (1912/1962 p. 296) > "aveva udito" (1981 p. 35); — "aveva appiccato" (1898 p. 36) > "avea appiccato" (1912/1962 p. 308) > "aveva appiccato" (1981 p. 55); — "quasi dormisse" (1898) > "quasi dormiente" (1912: § 2.2.ii);

(v) pronomi: *gli* (1898) > *le* (1912, 1947: § 4.ix); ma anche: *gli* (1898, 1912) > *le* (1947, 1981); — *gli* (1898) > *loro* (1912, 1947: § 4.ix); — "lisciarle le piume" (1898 p. 108; 1912 p. 344; 1947 p. 93) > "lisciarne le piume" (1981 p. 116);

(vi) coniugazione: "si raggrinziva" (1898 p. 60-61; 1912 p. 321; 1947 p. 55) > "si raggrinzava" (1981 p. 77);

(vii) accordo del part. pass.: "Dice che ho perduto una tacchina" (1898 p. 8; 1912 p. 8; 1994 p. 2) > "[...] ho perduta [...]" (1947 p. 8; 1981 p. 32); — "Ha preso la mantellina" (1898 p. 27) > "[...] ha presa [...] (1912 p. 303; 1947 p. 24; 1981 p. 48; 1994 p. 16);

(viii) lessico: "non si decideva ad andarsene" (1898 p. 91) > "non si risolveva ad andarsene" (1912 p. 336; 1947 p. 79; 1981 p. 102);

(ix) un enunciato non-marcato viene sostituito con uno enfatico: "Quel lavoro lo assorbiva" (1898 p. 130) > "Tutto si era dato a quel lavoro" (1912 p. 355; 1947 p. 112; 1981 p. 135; 1994 p. 94).

7.3 *De-sicilianizzazione*

Per quanto riguarda le varianti relative alla componente regionale siciliana del testo di Capuana, gli interventi vanno tutti, come si è notato, nel senso di una de-dialettizzazione, di una riduzione cioè dello strato siciliano verso una maggiore standardicità.

Ai casi prima ricordati: (i) *ubbriaco* (1898, 1912) > *ubriaco* (1981: §

3.1); — (ii) *comanda agli altri* (1898, 1912) > *comanda altri* (1981: § 3.2), *lo pensava* (1898) > *pensava a lui* (1912, 1981: § 3.2); — (iii) *meglio* (1898) > *migliore* (1912, 1981: § 3.2); — (iv) *non si rammentando* (1898, 1912) > *non rammentandosi* (1947, 1981: § 3.2); — (v) *ulivo* (1896, 1912) > *ulivi* (1981: § 3.4.2); *gelsi* (1898) > *more di gelso* (1912, 1981: § 3.4.2); — (vi) *molte reclute* [...]. *Beati loro! Li invidio* (1898) > *molti coscritti* [...]. *Beati loro! Li invidio* (1912, 1947, 1981: § 3.2); — vanno aggiunti: (vii) "tornato della milizia" (1898 p. 24; 1912 p. 301; 1947 p. 22) diventato nell'ed. 1981 p. 45: "tornato dalla milizia", nel sic. esistendo solo la prep. *di* col duplice valore di 'di' e 'da'; — (viii) il sintagma *assieme con* (sic. *assemi ccu*: VS/I) della prima ed. 1898 (pp. 16, 43, 63, 67, 110, 122, 129, 155) sistematicamente "normalizzato" in *insieme con* sia nella rist. 1912 (pp. 297, 312, 322, 324, 345, 351, 355, 369), sia nella rist. 1947 (pp. 14, 40, 56-57, 59, 94, 105, 111, 134), che nella rist. 1981 (pp. 37, 62, 79, 83, 118, 127, 134, 156). Anche il solo *assieme* (1898 p. 83) diventa *insieme* (1912 p. 331; 1947 p. 71; 1981 p. 96).

7.4 *Riduzione dell'"italiano medio"*

Nel valutare lo spessore dello strato di italiano medio (o neo-standard) emerge una leggera riduzione dalla prima ed. 1898 alle ristampe successive. L'elenco degli esempi ricordati nei paragrafi precedenti lo conferma in maniera chiara: *ti si fredda* (1898, 1912) > *si fredda* (1947, 1981: § 4.iii); — *credi* [...] *ti ha regalato* (1898, 1912, 1947) > *credi* [...] *ti abbia regalato* (1981: § 4. v); —*faceva* (1898, 1912, 1947) > *avrebbe fatto* (1981: § 4. v); — *gli dava* (1898) > *le dava* (1912, 1942, 1981: § 4. ix); — *gli era* (1898, 1912) > *le era* (1947, 1981: § 4. ix); — *gli metteremo* (1898) > *metteremo loro* (1912, 1947, 1981: § 4. ix).

Due soli esempi vanno nella direzione opposta (dallo standard al neo-standard): *Chi l'ha fatto re*? (1898) > *Chi l'ha fatto il re*? (1912, 1947, 1981: § 4. i-b); — *s'interessava a* (1898) > *ci prendeva gusto a* (1912, 1947, 1981: § 4. vi); — dovuto a un refuso è invece il passaggio alla frase scissa: *E il re che* [cosa] *fa alla guerra*? (1898, 1912, 1947) > *È il re che [= colui che] fa alla guerra*? (1981: § 4. x).

7.5 *Interventi sulla testualità*

In questo paragrafo prenderemo in esame altri casi di variazione in cui,

rispetto ai cambiamenti di registro (toscano, letterario, dialettale), appaiono più sensibili le esigenze di aggiustamento testuale.

(i) Aggiunta di enunciati: "Dall'alto del suo nido, *Paola* lo guardava intenta, tenuta desta dal lume. — Vuoi apprendere a lavorar coroncine anche tu?" (1898 p. 126; 1912 p. 353; 1947 p. 118) > "[...] [*Scurpiddu*] Pareva dicesse: — Vuoi [...]" (1981 p. 132). — La seguente avvertenza dell'editore, assente nelle edizioni del 1898 (p. 6); del 1912 (p. 3) e del 1947 (p. 6), è aggiunta nell'ed. 1952/1981: "N.B. — Tenete presente, ragazzi, nel leggere questo delizioso libro, che l'autore lo scrisse molti e molti anni fa. (Nota dell'Editore)" (p. 30)[6];

(ii) Trasformazione in enunciato esclamativo: "Se Dio non vuole..." (1898 p. 96; 1912 p. 338; 1947 p. 83) > "Se Dio non vuole!..." (1981 p. 107);

(iii) Testualità verbale: "Faccia nuova! Come ti chiami?" [chiese don Pietro] — Mommo [...] — Questo ragazzo [...] non sa neppure il paternostro, — soggiunse [...] massaio Turi. — Poveretto! Non gliel'hanno insegnato forse. O lo *hai* [corsivo nostro] dimenticato? — Lo so [...]" (1898 p. 24; 1912 p. 301) > "[...] O lo ha dimenticato? [...]" (1947 p. 22; 1981 p. 45); — "E quando il prete dall'altare si voltava per ripetere, aprendo le braccia: — *Dominus vobiscum* — *Scurpiddu* brontolava dentro di sè: — Dovreste ridarmi le monete piuttosto!" (1898 p. 113; 1912 p. 346; 1947 p. 113) > "[...] brontolò dentro di sé [...]" (1981 p. 119-20); — "— Vi do uno dei miei tacchini. A Mineo lo vendereste cinque lire [disse *Scurpiddu* allo *zanni*]" (1898 p. 122; 1912 p. 351; 1947 p. 105) > "[...] lo venderete cinque lire" (rist. 1981 p. 128); — "E le voltò le spalle serio, serio, quasi dopo questa frecciata si aspettasse di essere stato capito e di sentirsi richiamare" (1898 p. 92; 1947 p. 79) > "E le svoltò le spalle [...] di essere stato capito [...]" (1912/1962 p. 336) > "E le voltò le spalle [...] di essere capito

---

[6] Nell'ed. 1898 manca l'indice dei 18 capitoli, che sono indicati con numerazione romana da I a XVII (anziché da I a XVIII) per via di un refuso a partire dal cap. XII (indicato erroneamente come cap. XI p. 108). Nell'ed. 1912 la numerazione è stata corretta, e così nelle rist. 1947 e 1994. In quest'ultima è stato aggiunto anche un indice (p. 129) con numerazione araba. L'ed. 1981 in luogo della numerazione dei capitoli riporta un titolo per ogni capitolo, e l'aggiunta di un indice (p. 173), che qui riportiamo: «Mommo 'Nuzzaru' — I tacchini al pascolo — Le 'nonne' — Il sillabario e la tàccola — Il ritorno della mamma — I due 'amici' — La tacchina smarrita — Un'altra tacchina mancante — Il furto della giumenta — Due tacchini e quattordici pulcini — La morte della mamma — Le monete del tempo dei saraceni — Lo 'zanni' — Scurpiddu e le coroncine — Il treno, il mare, Catania e i bersaglieri — 'Paola' se ne va — L'incendio — Scurpiddu bersagliere».

[...]" (1981 p. 103);

(iv) Sintagmi preposizionali: "[...] si metteva a discorrere con lei appollaiata nel paniere infisso al muro [...]" (1898 p. 149) > "[...] infisso nel muro [...]" (1912 p. 366; 1947 p. 129; 1981 p. 151-52); — "Guardava il paniere vuoto infisso al muro [...]" (1898 p. 151) > "[...] infisso nel muro [...]" (1912 p. 367; 1947 p. 130; 1981 p. 153); — "Erano tre volumetti di lettura per le classi elementari, che non servivano più al suo figliuolo già studente nel ginnasio" (1898 p. 165) > "[...] studente di ginnasio" (1912 p. 372; 1947 p. 141; 1981 p. 163); —"[...] udendo il *Tiù! Tiù!* di uno zùfolo lassù tra i mandorli di Rossignolo [...]" (1898 p. 109; 1912 p. 344; 1947 p. 93) > "[...] i mandorli del Rossignolo [...]" (1981 p. 117); — "Ogni giorno, appena arrivato coi tacchini e *Paola* nel posto del pascolo, *Scurpiddu* si sedeva per terra [...]" (1898 p. 126) > "[...] appena arrivato coi tacchini e con Paola [...]" (1912 p. 354; 1947 p. 109; 1981 p. 132); — "[*Scurpiddu*] L'avrebbe condotta via [la madre] con lui" (1898 p. 42) > "L'avrebbe condotta via con sé" (1912 p. 311; 1947 p. 38: "[...] con sè"; 1981 p. 61: "[...] con sé"; il cambiamento del personale col riflessivo è qui determinato dalla coreferenzialità di *sè* col soggetto sottointeso ("egli-*Scurpiddu*"), ovvero dal carattere anaforico di *sé* rispetto al pronome *lui*;

(v) sintagmi aggettivali: "Ora sei grande da fare ancora il *nuzzaru*; [dice massaio Turi a *Scurpiddu*]" (1898 p. 161) > "[...] troppo grande da [...]" (1912 p. 371; 1947 p. 139; 1981 p. 161);

(vi) sintagmi avverbiali: "*Scurpiddu* procedeva [...] mut[o] [...] col pensiero alla sua mamma non potuta vedere da ier sera" (1898 p. 101; 1912 p. 341; 1947 p. 87) > "[...] dalla sera prima"(1981 p. 111);

(vii) lessico: in tre luoghi il sost. femm. (ma con referente sessualmente maschile) *recluta* è scartato a favore del meno comune *coscritto* e *milite* (maschili grammaticalmente e "sessualmente"). Una volta operata la scelta a favore di *coscritto* per superare il contrasto dell'accordo ("molte reclute " / "Beati loro" / "Li invidio" / "Li invidiava" 1898 p. 136) (§ 3.2), si impone la sostituzione in due luoghi successivi, dove pure non entrano in gioco problemi di accordo grammaticale: "E quelle reclute andavano a vederli [= gli altri paesi]" (1898 p. 136) > "E quei nuovi militi andavano a vederli" (1912 p. 358-59; 1947 p. 117; 1981 p. 140); — "Certi ufficiali sembra stiano là per martoriare le reclute" (1898 p. 169) > "[...] per martoriare i coscritti" (1912 p. 374; 1947 p. 144), "[...] per mortoriare i coscritti" (1981 p. 166); — "La cosa parve così sorprendente, che il massaio volle vedergliela ripetere là, davanti a tutti" (1898 p. 34) > "[...] così strana, che [...]" (1912 p. 306-7; 1947 p. 31; 1981 p. 54); — "E si arrestava imbarazzato pensando che [...]" (1898 p. 111) > "[...] confuso pensando [...]"

(1912 p. 345; 1947 p. 95; 1981 p. 118); — "[...] se i lettori trovassero in questo racconto un'eco, sia pure affievolita, della mite poesia di Teocrito non spenta ancora nelle nostre campagne siciliane" (1898 p. 6) > "[...] sentissero [...] un'eco [...]" (1912 p. 292; 1947 p. 6; 1981 p. 29); — "[...] e scappava per eseguire l'ordine avuto" (1898 p. 32; 1912 p. 305) >" [...] l'ordine ricevuto" (1947 p. 29; 1981 p. 52); — "Ora s'interessava a quella specie di giuoco [...]" (1898 p. 38) > "[...] ci prendeva gusto a [...]" (1912 p. 309; 1947 p. 34; 1981 p. 58) (§ 4. vi); — "Si vede che il Signore suole aiutare le male lingue!" (1898 p. 91; 1912 p. 335) > "[...] vuole aiutare [...]" (1947 p. 78; 1981 p. 102) — "Al nuovo acuto e lungo fischio dello *zanni*, il povero *Scurpiddu* trasalì" (1898 p. 120) > "[...] allibì" (1912 p. 350; 1947 p. 104; 1981 p. 127) con intensificazione semantica; — "[...] risponde don Pietro un po' imbarazzato" (1898 p. 146) > "[...] imbrogliato" (1912 p. 364; 1947 p. 126; 1981 p. 149); — "*Scurpiddu* non vedeva l'ora di giungere ai diciotto anni per ingaggiarsi volontario" (1898 p. 161) > "[...] per arrolarsi volontario" (1912 p. 371; 1947 p. 139) > "[...] per arruolarsi volontario" (1981 p. 161); — "[...] l'animale, vistosi sciolto, andava a darsi una rivoltolata fra la polvere" (1898 p. 79; 1912 p. 330) > "[...] farsi una rivoltolata [...]" (1947 p. 70; 1981 p. 94); — "[...] gli aveva regalato tre volumetti [...]" (1898 p. 161; 1912 p. 371; 1947 p. 140) > "[...] quattro volumetti [...]" (p. 161);

(viii) varianti di lessema: "[...] le macchie di timo e di nepitella [...]" (1898 p. 65 > "[...] nipitella [...]" (1912 p. 323; 1947 p. 58; 1981 p. 82).

7.5.1 *Cancellazioni*

Tra le variazioni da un'edizione all'altra si registrano altresì alcune cancellazioni di segmenti, frasali o di più brevi sintagmi, con conseguenti aggiustamenti testuali. Trattandosi di cancellazioni presenti solo nelle ristampe postume, (i) e (ii) si possono considerare come effetto di sciatteria editoriale con l'eccezione di un caso di possibile censura;

(i) cancellazioni frasali (enunciati nominali): "Roma, Settembre 1898" (1898 p. 6) > Ø (1912/1962 p. 291; 1947 p. 6; 1981 p. 30) (un tentativo di nascondere gli "anni" di un testo inevitabilmente datato?); — "Lo vedi il cielo? Ti pare che finisca là, su le colline; arrivi là e il cielo non finisce mai. Acqua, acqua, acqua .... come il cielo! Così è il mare" (1898 p. 104; 1912 p. 343; 1947 p. 90) > "[...] e il cielo non finisce mai. Così è il mare" (1981 p. 114); — (enunciati verbali): "Nel mare ci sono i pesci che brùlicano .... E più se ne prende e più ce n'è. I tacchini pascolano nelle campagne

come queste.... Che fai?" (1898 p. 104; 1912 p. 343; 1947 p. 90) > "[...] e più ce n'è. Che fai?" (1981 p. 114); — "E lo zùfolo? — gli domandava il *Soldato*. — Non ti si ode più! Lo zùfolo [...]" (1898 p. 130; 1912 p. 355; 1947 p. 112) > "E lo zùfolo? — gli domandava il *Soldato*. Lo zùfolo [...]" (1981 p. 135) — "Hai paura che si scordino di chiamarti per la leva? Sta' tranquillo; il re non se ne scorda; piglierebbe anche me, se volesse andarvi. Carne da cannone non ne ha mai troppa! Quello stupido del *Soldato* ti ha sconvolto il cervello" (1898 p. 168; 1912 p. 374); > "[...] andarvi. Quello stupido del *Soldato* [...]" (1947 p. 144; 1981 p. 166; la cancellazione di questa frase ha invero tutta l'aria di una censura ideologica pro re); — (subordinate): — "Poi, al passaggio di ogni stormo di tàccole che calava dalle alture del Monte, gracchiando forte e celeramente remigando con le ali, gridava ad esse per sfogo [...]" (1898, p. 74; 1912 p. 327-28 > "[...] celermente [...]" (1947 p. 65); > "Poi, al passaggio di ogni stormo di tàccole che calava dalle alture del Monte, gridava ad esse per sfogo [...]" (1981 p. 88);

(ii) cancellazioni di sintagmi (sintagmi preposizionali): "Una chiesa che ci si può ficcar dentro Mineo con tutte le sue case, le sue chiese, i monasteri e i conventi!..." (1898 p. 103; 1912 p. 342; 1947 p. 89) > "[...] con tutte le sue case!" (1981 p. 114) — "*Scurpiddu* [...] si metteva a lavorare attentamente e lentamente nella prima settimana, interrompendosi [...]" (1898 p. 126; 1912 p. 334; 1947 p. 109) > "[...] e lentamente interrompendosi [...]" (1981 p. 132); — "[...] nella tasca che portava a tracolla con dentro la colazione e i dieci *soldi* [1912/1962: e i dieci *giorni (!)* p. 353] e le vecchie monete e lo zùfolo [...]" (1898 p. 126) > "[...] con dentro la colazione e le vecchie monete e lo zùfolo [...]" (1947 p. 109; 1981 p. 132); — (sintagmi nominali): "[...] gli faceva ritirare subito le ali e il bernòccolo" (1898 p. 130; 1912 p. 355; 1947 p. 112) > "[...] subito le ali" (1981 p. 135);

(iii) cancellazione di morfemi: "*Scurpiddu* avrebbe voluto risponderle" (1898 p. 91) > "[...] rispondere" (1912 p. 336; 1947 p. 79, 1981 p. 102).

7.6 *Punteggiatura e maiuscole*

Per concludere indicheremo qui alcuni (pochi) cambiamenti di punteggiatura e nell'uso della maiuscola.

7.6.1 *Punteggiatura*

(i) Punteggiatura tra enunciati: "Niente; domandavo l'elemosina" (1898

p. 8; 1912 p. 293) > "Niente: domandavo l'elemosina" (1947 p. 8; 1931 p. 31); — "Ingrassa, e non te lo potranno dire più" (1898 p. 26) > "Ingrassa e non te lo potranno dire più" (1912 p. 302; 1947 p. 23; 1981 p. 46); — "e visto che egli non si era mosso: — Perchè non si era mosso? Non se ne rammentava!" (1898 p. 44; 1912 p. 312) > "e visto che egli non si era mosso (perchè non si era mosso? non se ne rammentava!)" (1947 p. 41) > "e visto che egli non si era mosso — perché non si era mosso? non se ne rammentava!" (1981 p. 63);

(ii) punteggiatura tra tema e rema: "Medico e medicine, niente" (1898 p. 95) > "Medico e medicine niente" (1912 p. 338; 1947 p. 83; 1981 p. 107); — "È proprietario *Scurpiddu*" (1898 p. 121; 1912 p. 351; 1947 p. 104) > "È proprietario, *Scurpiddu*" (1981 p. 127);

(iii) punteggiatura con i sintagmi: "Mommo, le prime volte, aveva protestato" (1898 p. 26; 1912 p. 302; 1947 p. 23) > "Mommo, le prime volte aveva protestato" (1981 p. 46); — "Più tardi, li aveva visti lassù, in cima al Monte, coi fucili che luccicavano, e le *strisce* [1912: *striscie* p. 317] di cuoio bianco sul petto" (1898 p. 53-4) > "[...] coi fucili che luccicavano e le striscie di cuoio bianco sul petto" (1947 p. 49; 1981 p. 71-2); — "*Scurpiddu*, dato un calcio alla carrozza, l'avea mandata per aria, sfasciata" (1898 p. 148; 1912 p. 365) > "[...] l'avea mandata per aria sfasciata" (1947 p. 128; 1981 p. 151).

7.6.2 *Maiuscole*

Quanto all'uso delle maiuscole, oltre ai due casi di passaggio dalla maiuscola alla minuscola in § 7.6.1.i, ne abbiamo rilevato altri due[7]: "Mas-

---

[7] I refusi relativi alle edizioni successive alla *princeps* riguardano i seguenti casi: "E le tacchine [...] con una volatina saltarono sui corbelli" (1898 p. 21; 1947 p. 18) > "[...] con una voltatina [sic!][...]" (1981 p. 4) — "[...] da parere che [...] stesse a dormire [...]" (1898 p. 30; 1947 p. 27) > "[...] stese [sic!] a dormire" (1981 p. 50); — "Ohi! Ohi!" (1898 p. 34; 1947 p. 31) > "Oh! [sic!] Ohi!" (1981 p. 54); — "Si distraeva pure con far fare la guerra, come egli diceva, ai tacchini" (1898 p. 36) > "[...] con fare [sic!] la guerra [...]" (1947 p. 33; 1981 p. 56); — "*Scurpiddu* allora la prese, e pòstala su l'indice di una mano, [...] le dava buffettini [...]" (1898 p. 43; 1947 p. 40) > "[...] la prese, e pòstola [sic!] [...]" (1981 p. 62).

I refusi relativi alla rist. 1912/ 1962 (da attribuire alla rist. 1912? o alla rist. 1962?) sono i seguenti:

(1912/1962) "promessegli" *corrige*: (1898 p. 18) "promessigli" (invece ed. 1947 p. 16: "promessogli", analogamente in 1981 p. 38); — (1912/1962 p. 353) "dieci giorni"

saro Turi" (1898 p. 8) > "massaro Turi" (1912 p. 293; 1947 p. 8; 1981 p. 32); — "Viva Santa Agrippina!" (1898 p. 41) > "Viva santa Agrippina" (1912 p. 310; 1947 p. 38; 1981 p. 61).

---

corrige: (1898 p. 126; 1947 p. 109) "dieci soldi"; omesso in 1981 p. 132; — (1912/1962 p. 336): "svoltò le spalle" in luogo di "voltò le spalle" (1898 p. 92; 1947 p. 79; 1981 p. 103).

I refusi della prima edizione sono invece i seguenti: "rico- // scevo" (1898 p. 47) > "riconoscevo" (1947 p. 43; 1981 p. 66); — "[...] proprio come doveva [sic!] tra dieci o dodici notti [...]" (1898 p. 61) > "[...] proprio come doveva fare tra dieci [...]" (1947 p. 55; 1981 p. 77); cfr. anche nota 6.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

S. Battaglia, a cura di,
1961- *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, Utet, in corso di pubbl.

C. Battisti - G. Alessio
1950-57 *Dizionario etimologico italiano*, Firenze, Barbera rist. 1968, 5 voll.

G. Bonaviri
1981 *Introduzione*, in L. Capuana 1981, pp. 5-12.

F. Bruni
1982-83 *Sondaggi su lingua e tecnica narrativa del verismo meridionale*, in "Filologia e critica" VII, II, maggio-agosto, pp. 198-212; *Qualche aggiunta*, ibid., VIII, I, gennaio-aprile 1983, pp. 115-19.

L. Capuana
1898 *Scurpiddu. racconto illustrato per ragazzi*, Torino, Paravia, pp. 172.
1905 *Scurpiddu*, Torino, Paravia, pp. 160 (cfr. G. Raya 1969, p. 124).
1909 *Scurpiddu*, Torino, Paravia, pp. 160 (cfr. G. Raya 1969, p. 135).
1912/1962 *Scurpiddu*, in *Narratori dell'Ottocento e del primo Novecento*, a cura di A. Borlenghi, Milano-Napoli, Ricciardi 1962, t. II, pp. 291-376 (rist. dell'ed. Paravia 1912).
1933 *Scurpiddu*, Torino, Paravia, pp. 147 (cfr. G. Raya 1969 p. 188).
1947 *Scurpiddu*, Torino, Paravia ("quinta ristampa della prima edizione" pp. 147).
1952/1981 *Scurpiddu*, intr. (pp. 5-12) di G. Bonaviri, ill. di C. Nicco, bio-bibl. di V. Lamarque (pp. 13-28), Milano, Rizzoli, pp. 173 (rist. dell'ed. Paravia 1952).
1994 *Scurpiddu*, illustr. di S. Lobalzo, Torino, SEI, pp. 129.

G. Caracausi
1994 *Dizionario onomastico della Sicilia*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 2 voll.

O. Castellani Pollidori
1983 *Introduzione*, in Collodi 1983, pp. xi-lxxxiv.

C. Collodi
1983 *Le avventure di Pinocchio*, Ed. crit. a cura di O. Castellani Pollidori, Pescia, Fondazione Nazionale Carlo Collodi.

E. De Felice - A. Duro
1994 *Vocabolario italiano*, Palermo-Torino, Palumbo-SEI.

P. V. Mengaldo
1994 *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Bologna, Il Mulino.

F. Palazzi - G. Folena
1992 *Dizionario della lingua italiana*, con la coll. di C. Marello - D. Marconi - M. A. Cortelazzo, Torino, Loescher.

G. Raya
1969 *Bibliografia di Luigi Capuana (1839-1968)*, Roma, Ciranna.

F. Sabatini
[1988] 1990 *Una lingua ritrovata: l'italiano parlato*, in *Lingua e cultura italiana in Europa. [Atti del Congresso di Amsterdam ottobre 1988]*, a cura di V. Lo Cascio, Firenze, Le Monnier 1990, pp. 260-76; rist. in "Studi latini e italiani" IV, 1990 [ma: 1991], pp. 215-34.

L. Serianni
1989 *Storia della lingua italiana. Il primo Ottocento*, Bologna, Il Mulino.

S. C. Sgroi
[1993] *Dal dialetto alla lingua nazionale. Testimonianze di italiano popolare (regionale ed altro) agli inizi del Novecento: 'Gli Americani di Ràbbato' (1909/1912) di Luigi Capuana*, in SLI, *Dialetti e lingue nazionali, XXVII Congresso Internazionale di Studi, Lecce, 28-30 ottobre 1993*, a cura di M. T. Romanello e I. Tempesta, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 287-315; riassunto in "Bollettino della SLI - Società di Linguistica Italiana" XI, 2 1993, pp. 111-14.

1995 *Bada come parli. Cronachette e storie di parole*. Pres. di L. Serianni, Torino, SEI.

1996 *Bada come parli. La faccia di nessuno*, in "La Sicilia", martedì 13, febbraio, p. 30.

A. Stussi

[1989] 1990 *Lingua e problema della lingua in Luigi Capuana*, in AA.VV. *L'illusione della realtà. Studi su Luigi Capuana. Atti del Convegno di Montréal 16-18 marzo 1989*, a cura di M. Picone - E. Rossetti, Roma, Salerno 1990, pp. 11-41; ried. in A. Stussi *Lingua, dialetti e letteratura*, Torino, Einaudi 1993, pp. 154-83.

A. Traina

1868-73 *Nuovo vocabolario siciliano-italiano*, Palermo, Pedone Lauriel 1890[2]; rist. anast. Milano, Reprint 1991.

VS = *Vocabolario siciliano* fondato da G. Piccitto, diretto da G. Tropea, Catania-Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, I (A-E), II (F-M), III (N-Q), IV (R-S [*sguzzuni*]) 1977-1985-1990-1997.

Zingarelli

1993[12] *Vocabolario della lingua italiana*, a cura di M. Dogliotti e L. Rosiello, Bologna, Zanichelli.

MARGHERITA SPAMPINATO BERETTA

TRA PETRARCHISMO E BAROCCO: LE *RIME* SICILIANE DI SIMONE RAU

1. Le *Rime* di Simone Rau si inseriscono in quella ricchissima produzione che potremmo definire di petrarchismo attardato che per tutto il Cinque e Seicento fiorì in Sicilia e godette di notevole fortuna anche fuori dell'isola, attestata dal numero considerevole dei mss. che ci hanno tràdito i canzonieri dei numerosi poeti siciliani. Già una produzione così imponente meriterebbe comunque, anche dal punto di vista della storia della cultura siciliana, un'indagine accurata e a tappeto[1], ma c'è un'altra peculiarità che caratterizza tale produzione. Mentre, infatti, in quasi tutta la totalità della penisola nel momento in cui si inizia a determinare la coscienza di una lingua letteraria comune che confina le parlate locali nel rango di dialetti, questi divengono lo strumento espressivo di generi letterari minori, in Sicilia avviene una vera e propria frattura rispetto alla prassi usuale. È solo in Sicilia, infatti, che il dialetto conserva il ruolo di strumento espressivo di generi letterari più elevati ed impegnativi quali la lirica amorosa e l'epica. La lirica siciliana del Cinquecento e del Seicento, infatti, accanto ad un petrarchismo tradizionale in lingua, ne svolge un altro in cui l'ottava sostituisce il sonetto e, trasgressione più significativa, il siciliano viene adoperato al posto del toscano. Si tratta di due importanti infrazioni, una di carattere metrico, l'altra di carattere linguistico, che incrinano quel sistema chiuso (e tale resterà tra rotture e scarti fino al Settecento) che la codificazione operata dal Bembo all'inizio del secolo del modello petrarchesco aveva offerto ai poeti del Cinque e Seicento, così che il petrarchismo può essere

---

[1] Solo Tommaso Aversa, Francesco Balducci e Filippo Paruta godono di un'edizione critica, rispettivamente: M. Lampiani, *Le «Canzuni» e le «Ottave» di Tommaso Aversa nella tradizione manoscritta e a stampa,* in AA.VV., *Studi Linguistici e filologici offerti a Girolamo Caracausi*, C.S.L.F.S. Bollettino, Palermo 1992, pp. 233-63; S. Rapisarda, *Le rime siciliane di Francesco Balducci*, in «Bollettino del C.S.F.L.S.», XVII (1992), PP. 67-109; e Filippo Paruta, *Ottave siciliane*, ed. critica, incipitario, rimario e glossario a c. di S. Gulino, ed. Lussografica, Caltanissetta 1995.

considerato come tratto caratterizzante di buona parte della produzione poetica di quei secoli, tanto nell'orizzonte programmato dei produttori, quanto in quello d'attesa dei lettori[2]. Non si tratta di una produzione dialettale ristretta all'orizzonte isolano, come si è detto, poiché, per un fenomeno ancora tutto da chiarire nelle sue motivazioni sociali e culturali, i codici del petrarchismo siciliano in siciliano si trovano diffusi in numerose biblioteche di tutta la penisola[3]. Parallelamente, nel Seicento, in Sicilia si pubblicavano antologie 'storiche' di lirica siciliana (come le *Muse Siciliane*, edite a Palermo nel 1645 dal medico G. Galeano sotto lo pseudonimo di Sanclemente)[4] destinate ai «lettori italiani», corredate a tal uopo da osservazioni empiriche su conformità e differenze fra i due idiomi. Il siciliano adoperato dagli autori delle «canzuni» è un dialetto eminentemente letterario in cui il vocalismo, senza dubbio di fondo dialettale, s'è liberato dei dittonghi metafonetici o di altra natura, e il consonantismo, ricco di grafie latineggianti, non conosce l'assimilazione nel nesso consonantico *-nd-*, né modifica *-d-* in parole come *vidirti, perchì*, mentre il lessico presenta una soverchiante patinatura toscana. Sintatticamente la frase presenta una co-

---

[2] Per evitare inutili elencazioni degli studi notissimi e ancora fondamentali del Bonora, Baldacci, Scrivano e di altri, si rimanda alla bibliografia offerta da G. Ferroni nel volume della *Poesia italiana. Il Cinquecento*, Garzanti, Milano 1978. Si vedano inoltre il saggio di R. Fedi, *Canzonieri e lirici nel Cinquecento: osservazioni in limine*, in «Filologia e Critica», XII, maggio-agosto 1988, pp. 275-96 e quello di C. Bologna, *Tradizione testuale e fortuna dei classici italiani* in A. Asor rosa (a c. di), *Letteratura italiana*, VI, *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Einaudi, Torino 1986, pp. 622-47.

[3] La *recensio* dei mss. e delle opere a stampa fu iniziata da Giorgio Piccitto e continuata dalla Società di Storia Patria sotto la direzione di F. Branciforti che nel primo numero dei «Quaderni di Filologia e Letteratura siciliana» iniziò la descrizione dei codici della poesia siciliana dei secoli XVI, XVII e XVIII. Attualmente G. M. Rinaldi, con la collaborazione del Centro di Calcolo dell'università di Palermo e del Centro Studi Filologici e Linguistici Siciliani, ha portato a termine l'elaborazione di un regesto sistematico con rimario ed incipitario della produzione lirica dialettale conservataci dai codici cinque-settecenteschi reperiti (oltre cento testimoni), di prossima pubblicazione, cfr. l'importante contributo di G.M. Rinaldi, *Il repertorio delle canzoni siciliane dei secoli XVI-XVII*, in «Bollettino del C.S.F.L.S.», XVIII (1995), pp. 41-108.

[4] Le *Muse Siciliane overo Scelta di tutte le Canzoni della Sicilia, Raccolte da Pier Giuseppe Sanclemente,*secondo il piano dell'opera la lirica amorosa du divisa in *Parte Prima nella quale si contengono le più degne de' più famosi Autori antichi*, in Palermo, per il Bua e Portanova 1645 e *tomo Primo e Tomo Secondo della Seconda Parte Nella quale si contengono le più degne de' più famosi autori moderni*, in Palermo per Decio Cirillo 1647. Le due parti furono poi *in nova impressione accresciute e riformate da Nicolò Mussuto*, in Palermo per Giuseppe Bisagni 1662. Si veda ora la ristampa della *Parte Prima* a c. di S. Grasso, Maimone editore, Catania, 1996, con uno scritto di R. Contarino alle pp. 7-27.

struzione modellata sull'italiano, da cui resta escluso un femonemo che costituisce una delle marche più significative del siciliano, ossia la collocazione fianale del verbo nella proposizione[5]. L'esperienza bilingue di numerosi autori siciliani del secondo Cinquecento e del Seicento mostra, dunque, un conflitto di esperienze linguistiche che potrebbero apparire antitetiche, ma che invece non sono assolutamente incomunicanti, anzi[6]. I poeti che usano il siciliano in questa eccentrica letteratura aulico-dialettale si muovono infatti nell'ambito di un petrarchismo il più delle volte stretto ed osservante ed il dialetto, come si è detto, è sottoposto, specie negli epigoni, ad una norma selettiva e rigida che contribuirà alla formazione, fra '500 e '700, di un modello metastorico di siciliano letterario di uso quasi esclusivamente poetico, sottoposto in modo evidente al modello toscano e affatto alimentato dalla viva comunicazione orale della stessa società colta, e che anzi finirà per emerginare del tutto, per lungo tempo, forme ed espressioni più vicine al parlato. Quanto all'ottava, essa, in Sicilia, non viene adoperata con la funzione narrativa guadagnata nella tradizione toscana, ma con decisa inclinazione lirico-amorosa.

Il problema della lettura di questi autori, è dunque, quello di isolare istanze e forme nuove e contemporaneamente inventariare scarti e slittamenti rispetto all'architesto, anzi agli architesti dal momento che accanto al Petrarca si situa subito come modello di riferimento il canzoniere di Antonio Veneziano[7], per fissare alcuni tratti significativi del processo di rise-

---

[5] A. Varvaro, *Profilo di storia linguistica della Sicilia*, Lodato, Palermo 1979, pp. 61-2.

[6] Cfr. M. Spampinato Beretta, *Siciliano e sicilianismo nella produzione lirica cinque-secentesca in Sicilia: da Veneziano ad Aversa*, in AA.VV., Atti del Convegno su *Tommaso Aversa e la cultura siciliana del Seicento*, (Mistretta 25-26 ottobre 1986), Pungitopo, Marina di Patti 1990, pp. 51-64. Il fenomeno del petrarchismo isolano, in lingua e in dialetto, è analizzato nei saggi di P. Mazzamuto, *Lirica ed epica nel secolo XVI*, in AA.VV., *Storia della Sicilia*, Società editoriale Storia di Napoli e della Sicilia, vol. IV, Palermo-Napoli 1980, pp. 179-279; M. Sacco Messineo, *Poesia e cultura nell'età barocca*, in AA.VV., *Storia della Sicilia...* cit., IV, pp. 427-76; R. Giraldi, *Letteratura e apparati 'festivi': l'Accademia cinquecentesta degli Accesi di Palermo*, in «Lavoro critico», XXXIII (1984), pp. 133-58; Id., *Figure e misure del petrarchismo siciliano: l'esperienza degli Accesi*, in «Filologia e Critica», XIII, gennaio-aprile 1988, pp. 27-78.

[7] Il «Principe della Siciliana poesia» come viene definito nella antologia del Sanclemente, t. I, p. 1, posto tradizionalmente all'inizio di tutte le sillogi, manoscritte e a stampa. Per opera del Veneziano (Monreale 1514 - Palermo 1593) l'insularizzazione del petrarchismo costituirà rapidamente una tradizione letteraria indigena a cui nel Seicento i poeti siciliani faranno riferimento come ad un modello esemplare e consolidato. La sua superiorità rispetto agli altri poeti siciliani del tempo gli fu subito ed unani

mantizzazione praticato nella scrittura. I caratteri della produzione in versi nella Sicilia dell'età barocca, dunque, possono essere individuati nella persistenza della tradizione petrarchista nella particolare codificazione offerta dal Veneziano, modificata o addirittura deformata dalla tendenza ad un'ipertensione espressiva che travolge le misure raffinatissime proposte dal modello trecentesco, per costruire un tessuto immaginativo e verbale denso di sostanze metaforiche in funzione eminentemente iconica. Le *Rime* di Simone Rau — *Rime*, non più «canzoniere», com'è ormai consuetudine fin dal Quattrocento, così che pare ormai la forma-canzoniere dissolta[8], ma in

---

mamente riconosciuta. Vincenzo Di Giovanni nel *Palermo Restaurato* (in *Biblioteca storica e letteraria di Sicilia*, a c. di G. Di Marzo, seri II, vol. XXV, parte II, Pedone Lauriel, Palermo 1872, p. 325) traccia un ritratto già esemplare del poeta: «Ebbe — scrivè Giovanni — nella nostra patria il primato: fu d'ingegno acuto e pregrino, di somma sapienza e dotrina, di stile eroico e sublime; e di fare imprese aveva il primato. Le sue canzoni furono di tanto pregio, che ogni cosa bella si reputava da lui; e furono di tal sorte, che ogni professore di poesia, anco d'Italia, desiderava aver canzoni di Veneziano, per servirsi di suoi concetti nelle opere sue; intanto che tra i nostri poeti quel si reputava buono, che più allo stile del Veneziano si appressava. Non meno egli prevalse nel verso latino, nel quale non era meno altiero che nell'altre sue opere. Amò egli la sua Celia, per la qual compose cento canzoni, tutte di pensieri celesti, e quelle chiamò La Celia. Compose anco molti altri capitoli di gran diletto». Nel breve giudizio risultano rimarcate con evidenza non solo la qualità delle poesie di Veneziano e la sua superiorità rispetto agli altri poeti siciliani del tempo, ma anche la tendenza a «reputare da lui ogni cosa bella», ossia il rapido crearsi di una tradizione intorno al poeta e alla sua opera. Perché questo è il punto che fa della poesia del Veneziano un *unicum*, come evidenzia acutamente Sciascia (cfr. il saggio *Vita di Antonio Veneziano*, in *La corda pazza. Scrittori e cose della Sicilia*, Einaudi, Torino 1982[6], p. 41): per due secoli e mezzo circa (fino all'edizione, peraltro non critica e assai discutibile, dell'Arceri del 1859) la sua opera ha avuto una ristretta circolazione manoscritta a cui corrispondeva, tuttavia, una vastissima diffusione a livello popolare quasi fino ai nostri giorni. Anzi la tradizione manoscritta è stata indubbiamente influenzata dalla tradizione orale. È accaduto al Veneziano quello che capita «quando una persona diventi, per opera di mano o di ingegno (...) famosa», che cioè «essa assorbe intensamente la fantasia dei contemporanei e dei posteri», tanto che, mentre la tradizione attribuisce al personaggio tutta una serie di avventure incredibili, per altro verso i letterati non vogliono «essere da meno del popolo nelle facili attribuzioni di paternità poetica» (G. Pitrè, *Antonio Veneziano nella leggenda popolare siciliana*, in «Archivio storico siciliano», n. ser., XIX (1894), a pp. 5 e 11).

[8] Nel corso degli anni, poi, la forma-canzoniere si era mutata nella forma-silloge, raccolta miscellanea di ottave siciliane di autori vari. Questi libri di rime, la cui fortuna è legata al diffondersi delle tipografie, presentano un universo puramente citazionistico in cui la pluralità delle voci si unificava grazie al ricorso al comune codice e ai comuni architesi e finiva per perdere ogni delimitazione generazionale, sicché il fenomeno lirico dalla condizione di 'creazione' passava a quella, molto più frammentaria e perciò più facilmente fruibile e scomponibile *ad libitum*, della 'citazione', del ri-uso. Il petrarchi

realtà essa ancora mantiene la sua fascinazione, come vedremo avanti — risultano estremamente rappresentative perché, pur mostrando i caratteri prima indicati, li rinnovano in soluzioni originali e personali, che fanno del Rau il poeta più fecondo ed esemplare nell'ambito della lirica amorosa dialettale del Seicento.

2. Palermitano (nacque a Palermo 18 luglio del 1609), di nobile famiglia, quella del padre di origine pisana, quella della madre, Requesenz e Moncada, proveniente dalla Spagna, Simone Rau, in virtù del maggiorasco fu destinato alla carriera ecclesiastica[9]. La sua educazione, per i primi anni affidata ai gesuiti, venne curata più tardi da un uomo di grande levatura: Francesco Balducci[10]. In seguito si legò di amicizia intellettuale con Alfonso Borelli, allievo di Torricelli e di Viviani a Pisa, che assunse la cattedra di Metafisica nell'Università di Messina. Ordinato sacerdote, il Rau fu parroco e beneficiario della parrocchi di San Nicolò alla Kalsa e deputato delle Regie Gabelle. Era questo l'inizio di una promettente carriera politica, che nel 1639 lo portò a ricoprire la carica di Deputato del viceregno fino al 1642. Entrò a far parte del seguito del cardinale Domenico Spinola, arcivescovo della Diocesi di Mazzara, che lo nominò Vicario della stessa diocesi. Poco sappiamo del biennio che va dal 1645 al 1647. Egli torna alla ribalta nel 1647, anno in cui a Palermo, in seguito all'aumento del costo del pane, scoppiò una rivolta capeggiata dal mugnaio Nino La Pelosa. La sommossa fu repressa e La Pelosa fu mandato sulla forca dal Viceré Los Velez. Tuttavia nell'agosto dello stesso anno scoppiò un altro tumulto capeggiato da Giuseppe D'Alesi, nel quale il Rau ricoprì un ruolo importante di mediato-

---

smo in siciliano finiva per costruirsi come la risultante di un processo di addizione e di citazione, di ri-creazione, depauperato da quegli elementi di innovazione e di creatività che avevano singolarmente marcato l'originale produzione lirica di Antonio Veneziano.

[9] Le fonti principali per la biografia del poeta sono: F. Mugnos, *Teatro genealogico delle famiglie illustri, nobili, feudatarie et antiche de' Regni di Sicilia Ultra, e Citra,* Parte terza, II, Panormi 1647-70, s.v. (rist. anast. Forni, Bologna 1979); A. Mongitore, *Biblioteca sicula sive de scriptoribus siculis qui tum vetera tum recentiora saecula illustrarunt notitiae locupletissimae*, II, A. Felicella, Panormi 1714, s.v. (rist. anast. Formi, Bologna 1971); R. Pirri, *Sicilia Sacra. Disquisitionibus et notitiis illustrata*, II, Apud Hereder Petri Coppulae, Panormi 1733, p. 789-90 (rist. anast. Forni, Bologna 1987); C.M. Mira, *Bibliografia siciliana ovvero gran dizionario bibliografico delle opere edite e inedite, antiche e moderne di autori siciliani o di argomento siciliano stampate in Sicilia e fuori*, II, Gaudiano, Palermo 1875, s.v. (rist. anast. Forni Bologna 1973); G.E. Ortolani, *Biografia degli uomini illustri di Sicilia, ornati dei loro rispettivi ritratti*, IV, presso Nicola Gervasi alla strada del Grottone, Napoli 1821, s.v. (rist. anast., Bologna, Forni, 1970-1).

[10] Cfr. S. Rapisarda, *Le rime siciliane di Francesco Balducci* ... cit...

re e pacificatore. Nel dicembre del 1649 fu scoperta una nuova congiura di ben altra importanza soprattutto per la qualità dei congiurati, ordita dal Conte di Mazzarino, i cui protagonisti appartenevano alla borghesia e all'aristocrazia intellettuale: l'avvocato Antonino Lo Giudice, l'avvocato Giuseppe Pesce e il nostro Simone Rau[11]. Secondo la ricostruzione tentata da Leonardo Sciascia sui resoconti dell'epoca, il conte di Mazzarino ebbe la sciagurata idea di confessare la sua partecipazione alla congiura al gesuita Giuseppe De Spucches (ma c'è il sospetto che fosse il mezzo per tirarsi fuori dalla cospirazione), e questi rivelò ogni cosa alle autorità. Subito i congiurati che non erano riusciti a scappare furono processati e giustiziati. Solo Simone Rau godé di un trattamento diverso: fu inviato in Spagna a discolparsi presso il re Filippo IV (o per evitare la vendetta dei suoi ex compagni che aveva tradito)[12]. In Spagna il re lo fece entrare nel collegio dei cappellani regi, dove in seguito divenne "primus inter pares", e gli donò una pensione annua di 500 monete d'oro. Nel 1659 fu nominato Vescovo di Patti, ma il 27 settembre dello stesso anno lo colse la morte per "viscerum inflammatione". Se certamente il De Spucches è da indicare come traditore dell'amicizia e del segreto confessionale, grava anche sul Rau il sospetto che si sia salvato e sia stato premiato per una rivelazione della congiura contemporanea o precedente a quella del gesuita. Risulta sospetto soprattutto che all'immunità, forse dovuta all'influente parentela (ma anche il conte di Racalmuto aveva una posizione privilegiata, eppure fu decapitato), si aggiungano addirittura gli onori e le prebende. Fu il Rau, sin dall'inizio, un agente provocatore arrestato per gioco d'apparenza, come sostiene Sciascia, o soltanto un uomo di poco coraggio che una volta scoperto rivelò i nomi dei complici per avere salva la vita? Delle testimonianze a favore del poeta[13], trascriviamo quella dell'Ortolani «L'invidia e la calunnia che osarono attaccarlo, trovarono in lui una tale fermezza, che fece risaltare vieppiù la sua innocenza: denunziato di essere in una segreta cospirazione contro il Re cattolico, non desiderò altro, che un abbocca-

---

[11] G. Giarrizzo, *La Sicilia dal Cinquecento all'unità d'Italia*, in *Storia d'Italia*, diretta da G. Galasso, XVI, UTET, Torino 1989, p. 320.

[12] L. Sciascia, *Il vescovo a Tindari*, in *La corda pazza*... cit., pp. 51-4.

[13] Cfr. Mongitore, *op. cit.*, p. 231 e R. Pirri, *op. cit.*, 789. Convinti invece di una piena partecipazione di Simone Rau alla congiura sono G.E. Di Blasi, *Storia civile di Sicilia*, tomo VIII, libro XII, presso la Stamperia Reale, Palermo 1818, pp. 136-42 e, quasi con le stesse parole, in *Storia cronologica de' Vicerè, Luogotenenti e Presidenti del Regno di Sicilia*, Solli, Palermo 1700-91, rist. Edizioni della Regione Siciliana, Palermo 1974-75, III, pp. 184-8.

mento col Re stesso, e quando l'ottenne sì lo persuase e convinse, e tanti argomenti e prove di sua fedeltà gli somministrò, che la Maestà sua al momento lo elesse per suo regio Cappellano, e di più donogli una pensione, ed un'Abbazia. I Sovrani giusti non danno retta alla calunnia, e conosciuta l'innocenza lo compensano e l'esaltano, onde più fedeli rendere i loro sudditi». È chiaro che la verità non è attingibile che per via ipotetica[14].

3. Tornando invece sul solido terreno dei dati concreti occorre dire che le sue *Rime* vennero pubblicate postume grazie alla generosità di Don Jacopo Ruffo, col quale il nostro poeta era imparentato, e grazie a Michele Caracoci che ne curò l'*editio princeps*, secondo il frontespizio impressa nel 1672 a Venezia presso i Giunti, tuttavia da una testimonianza di Vincenzo Auria ricavata dal ms. 2QqD3 della Biblioteca Comunale di Palermo, c.4, si evince che la data è esatta ma non il luogo di stampa indicato in Venezia per questioni di censura: «si stamparono [le rime] in Messina sotto il nome di Venezia nel 1672, dedicate all'ill.mo S.D. Giacomo Ruffo, Visconte di Francavilla»[15]. Il già citato Ortolani nella sua biografia di Simone Rao afferma che le ottave siciliane del poeta furono impresse a Palermo nel 1655[16]. Di quest'edizione non si conosce, però, alcun esemplare, né viene citata da altri, anzi il Caracoci nella prefazione alla sua stampa delle *Canzuni* siciliane fa intendere chiaramente che si tentava allora per la prima volta di raccogliere e sistemare l'opera poetica di Simone Rau: «Dopo tanta perdita [la morte del poeta, avvenuta nel 1659], per non veder sepolta con la persona la memoria d'un tanto Huomo, cercarono gli Amici per ogni via di raccorre le sue Composizioni, ch'erano disperse, parecchie delle quali passando di penna in penna, e di lingua in lingua, erano dal proprio quasi in altro sembiante cominciate a trasandare. Godi hora, grazioso Lettore, questo Dono ti presenta l'humanità degl'Amici dell'Autore, e viui felice»[17]. Il Caracoci doveva tenere presenti almeno due manoscritti dell'autore, dal momento che l'edizione riporta in qualche caso a piè di ottava

---

[14] Lo stesso Di Blasi, «istoriografo» di Ferdinando III, a proposito della disparità di trattamento che toccò ai diversi congiurati, osserva: «bisogna esser d'accordo che codesto è uno degli scogli, in cui urtano frequentemente gli Storici, cui mancano i lumi per render conto delle cose» (*Storia cronologica...* cit., p. 188, nota 88).

[15] M. Spampinato Beretta, *Le ottave siciliane di Simone Rau nel ms. palermitano di Vincenzo Auria*, in AA.VV., *Letteratura Lingua e Società in Sicilia, Studi offerti a C. Musumarra*, Palumbo, Palermo 1990, pp. 113-19.

[16] G. E. Ortolani, *Biografia ... cit.*

[17] *Rime di Monsignor D. Simone Rau, e Requesens. Dedicate all'Illustrissimo Signore il Sign. D. Iacopo Ruffo Visconte di Francavilla*, In Venetia, Per li Giunti, 1672, *A chi legge...*

delle varianti (1, 114, 134) e a volte due differenti versioni della stessa ottava (cfr. le due canzoni proemiali o l'ottava 9 di cui l'editore scrive: «La stissa canzuna in autru esemplari, si leij cussì», la 123 per la quale avverte che si tratta della «stissa canzuna, cussì pocu autramenti dittata per lu sò stissu auturi»).

Le *canzuni* in siciliano, 168, sono poste dal curatore dopo le rime amorose, erotiche, lugubri, morali, varie, sacre, tutte scritte in italiano. L'ordine offerto dall'edizione manca di un coerente tragitto narrativo, c'è solo un'ombra di sviluppo psicologico che affiora entro gli schemi di una maniera ormai consolidata di esibire l'*iter* ideale di un animo innamorato[18]. I nuclei narrativi sono ripresi più volte, le diverse ottave di uguale argomento poste una di seguito all'altra non fanno che ribadire la stessa funzione o esplicitarne meglio la meccanica. Il canzoniere si apre con tre ottave poemiali, le ottave che seguono sono disposte in modo da far rilevare i diversi sentimenti del poeta nei confronti della donna amata. Innamoramento, allonanamento, odio e disdegno non hanno successione logica. Le ottave 77 e 78 sono dedicate alla gelosia (ma il tema sarà ripreso nelle 125 e 126); ad esse fa seguito un folto manipoletto di *canzuni* che trattano esclusivamente il tema della Fortuna e dell'infelicità del vivere. Dall'ottava 102 alla 108 si ritorna alla passione amorosa, sempre infelice e tormentata, per poi riprendere l'accorata meditazione sul senso angoscioso della vanità delle cose umane, sull'incombere assiduo della morte. Seguono le ottave in morte della sua donna (116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123). Le ottave da 156 a 160 costituiscono un momento a sé stante, in quanto rappresentano un tentativo scherzoso di imitare il tono e lo stile della poesia popolare. Dopo l'ottava 161 vi è un fregio a mezza pagina che sembra porre uno stacco tra le *canzuni* precedenti e quelle che seguono sul *recto* della pagina seguente, numerate tuttavia senza soluzione di continuità. Si tratta di sette ottave che protremmo definire di pentimento e redenzione, le quali erano già state pubblicate dal Sanclemente nelle sue *Muse Siciliane* nel 1653 nella sezione dedicata alle "ottave sacre".

Solo la tradizionale bipartizione del canzoniere in «Rime in vita e in morte della donna amata» e le due fasi fondamentali dell'amore, quella iniziale tormentata e quella finale infelice a causa della morte dell'ispiratrice sono distinte, anche se si presentano in un'alternanza non sempre perspicua. Probabilmente la disposizione prevista dal Rau si rifaceva al consueto sistema ripetitivo e seriale del libro di *Rime*, solo blandamente narrativo (la storia di un amore esemplare e la sua perdita), ma non ne resta traccia neanche nei mss. ai quali, oltre alle stampe, è affidata la sua opera, nessuno dei quali tuttavia è di sua mano. La condizione via via sem-

pre più incerta e sfuggente della forma-canzoniere viene insidiata dalla logica della scrittura d'occasione per cui il tema d'amore si distende lungo tutta la raccolta concedendo qua e là spazio ad inserti diversi (si vedano l'ottava 113 *Supra l'Ampulletta* (clessidra) e la 114 *Lu riloggiu* dedicate al tema della caducità terrena e del senso sfuggente del Tempo, caro a tutto il barocco).

Il perimetro dell'*inventio* del polimorfismo tematico-espressivo del canzoniere di Rau è circoscrivibile grazie ad un esame stilistico e retorico dell'opera che reperisca e faccia emergere nuove modalità di significanti sia pure sempre in relazione ad un codice - qual è il sistema topico dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* nella codificazione del Bembo e nella prassi versificatoria di Cinque e Seicento - un codice che non viene mai messo radicalmente in discussione.

La pratica del "figurare" ha un rilievo ben maggiore che nel modello, dando luogo ad un sistema di scrittura che nella visualizzazione trova una delle sue peculiari cifre stilistiche. Dal momento che in questa sede non possiamo effettuare un inventario completo ed esaustivo dei modi della scrittura del Rau ma possiamo procedere solo per sondaggi, segnaliamo una delle più vistose emergenze di tale procedimento nella lode della bellezza della donna amata in cui il poeta riesce a oltrepassare i limiti di un abusato conformismo retorico-stilistico. Il Rau, infatti, si allontana più volte dall'osservanza del canone tradizionale delle bellezze, come G. Pozzi definisce quel procedimento descrittivo che rende in letteratura la bellezza fisica principalmente femminile[19], un procedimento che trova nel sonetto XI del Della Casa e nel sonetto V delle *Rime* del Bembo («Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura») i fondamentali archetipi della lirica ritrattistica del Cinquecento e del Seicento. Mi limito a ricordare come i contenuti iconografici del testo bembiano godettero di tale fortuna e notorietà da costituire l'oggetto di un ribaltamento puntuale e parodiaco nel sonetto

---

[18] «L'età dei canzonieri demolisce il Canzoniere nella sua forma originaria, per ridurlo a una narrazione rimata di casi amorosi», G. Gorni, *Le Forme del testo poetico*, in A. Asor Rosa (a c. di), *Letteratura italiana*, III/1. *Le forme del testo. Teoria e poesia*, Einaudi, Torino 1984, p. 507.

[19] G. Pozzi, *Codici, sterotipi, topoi e fonti letterarie*, in *Intorno al codice, Atti del III convegno dell'Associazione italiana di studi semiotici (AISS), Pavia 26-27 sett. 1975*, Firenze 1976, pp. 37-76. Si vedano i successivi interventi: *Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione* in «Lettere italiane», XXXI, gen. marz. 1979, pp. 3-30 e *Temi, topói, stereotipi*, in A. Asor Rosa (a c. di), *Letteratura italiana*, III/1. cit., pp. 391-436.

«Chiome d'argento fino, irte e attorte» del Berni[20]. Nel nostro autore, accanto all'ott. 9 in cui si registra l'uso metaforico di stelle e soli riferito agli occhi della donna, luogo comune della poesia contemporanea («La Dia chi, fattu di biddizzi un munti,/Iunsi a lu Celu, e sacchiau li stiddi,/ Porta ora, pri trofeu di l'auti assunti,/ Abbagghiatu lu suli, in dui pupiddi»), e si celebrano, tradizionalmente, «li brundi trizzi» o all'ott. 38 dove si parla di «aurea testa» che «lu lumi acceca, impoverisci l'oru», troviamo sul tema dei capelli femminili immagini di grande efficacia coloristica nella descrizione di una donna che tiene «Ncatinata la Notti a li capiddi» (ottava 22), nella quale il tipo canonico della donna bionda è sostituito dalla donna bruna[21] o, ancora più originalmente, «Porta, comu Etna, un vivu incendiu in testa» (ott. 34). «Carzaratu Tifeu», il poeta resta impigliato nei lacci della chioma, così come, utilizzando nuovamente la metafora delle «carzari lucenti» (ott. 37) per la capigliatura, si figura imprigionato in un «aureu ntricu», in un «laberintu» dal quale «pri quanti vii nesciri tenti,/ Pri tanti autri ti torni a carzarari». Nella descrizione della bellezza fisica della sua donna, Rau sceglie sempre il canone breve, tipico della poesia lirica, mentre quello lungo ha quasi sede propria in opere di carattere narrativo o che presentano un aspetto non dichiaratamente lirico. Il canone breve si ferma al viso, escludendo il naso, le orecchie, il mento e soffermandosi su alcune parti scelte: capelli, occhi, guance. Privilegia, così, la motivazione dello splendore-colore che rinvia alla qualità primaria della luce in cui si credeva concentrarsi il concetto di bellezza[22]. Fuori da ogni intento parodistico, alla ricerca di una nota di originalità, nell'ottava 39 i capelli sono rappresentati dai figuranti argento e neve ed in tre ottave (la 128, 135, 143) si esalta il pallore malato della bella. Si legga l'ott. 135:

> Amuri ha cangiat'armi ora, chi soli
> Cu la tua pallidizza innamurari.
> Cinabriu la biddizza chiù nun voli,

---

[20] *Rime*, a c. di D. Romei, Mursia, Milano 1985, p. 95.

[21] In poesia dichiarare il proprio amore per una donna bruna è fortemente anticonvenzionale: già nel *Cantico dei cantici* il *cliché* estetico formulato in negativo «Nigra sum, sed formosa» suggerirà per secoli che la vera *formositas* risiede nel suo contrario. Cfr. per la lirica delle origini Cino da Pistoia, *Per una merla che dintorno al volto*, in G. Contini, (a c. di), *Poeti del Duecento*, Ricciardi, Milano-Napoli 1960, II, p. 650, e nel pieno Cinquecento Celio Magno, *Nero e crespo ha 'l bel crin madonna*, in *Rime*, Muschio, Venezia 1600, p. 54 e T. Tasso, *Bruna sei tu ma bella*, in *Opere*, a c. di B. Maier, *I-II Rime*, Rizzoli, Milano 1963-4, I, CCCLXXII, p. 439.

[22] G. Pozzi, *Temi, tópoi, stereotipi*, cit., p. 400.

Ma cusì 'mpalliduta vurria stari.
Poi l'alba, cinta di li to violi,
Li matutini purpuri lassari,
E cu ssi raggi pallidi ed azzoli
Febu iorna chiù beddi purria fari.

nella quale il figurante «viola» che tradizionalmente designava il pallore[23] ha il sopravvento su «Li matutini purpuri». In quest'innovazione al mutamento ricercato delle convenzioni estetiche non s'accompagna dunque un mutamento di registro che mantiene l'opposizione «rosa»/«viola». Anche nel ribaltamento dell'intero *chiché* il modello continua ad essere un punto di riferimento ineludibile perché l'innovazione viene necessariamente ad essergli o dentro o contro.

---

[23] Cfr. T. Tasso, *Rime*... cit., 615, 8: «omai sdegna/ l'ostro e invaghisce il ciel di tue viole/ e teco brama impallidirsi il sole». Se la rosa è il figurante fisso del rosso, la viola in tutta la tradizione letteraria è il suo contrapposto e simboleggia il pallore. Le viole sono qualificate in maniera fortemente sterotipata come "pallide". Utilizzando anche la L.I.Z., ossia il CD ROM dei testi della letteratura italiana a c. di P. Stoppelli e E. Picchi, Zanichelli, Bologna 1994, si possono indicare le occorrenze del sintagma bloccato: Lorenzo De' Medici, *Poemetti in ottava rima* in *Opere in versi*, a c. di A. Simioni, Laterza Bari 1939², *Selve*, 1° ottava 32, 5; M.M. Boiardo *Amorum libri*, in *Opere volgari*, a c. di P.V. Mengaldo, Laterza, Bari 1962, 142, 1, *Orlando innamorato*, a c. di A. Scaglione, UTET, Torino, 1963, Libro 1, can. 12, ott. 16.3; *Pastorale*, in *Opere volgari*.... cit., Egl. 7. 96; F. Berni, *Rime*, a c. di D. Romei, Mursia, Milano 1985, 65, 29. In altri poeti è comunque presente il nesso viola-pallore, da Petrarca, *Canzoniere*... cit., 224, 8: «s'un pallor di viola et d'amor tinto» a G. Stampa, *Rime*, a c. di A. Salza, Laterza, Bari 1913, 101, 5; «... Qual color or di rose, or di viole / fia il mio?...», a J. Sannazaro, *Arcadia*, in *Opere volgari*, a c. di A. Mauro, Laterza, Bari, 1961, 10 § 16 «quivi viole tinte di amorosa pallidezza». Numerose ricorrenze in T. Tasso; oltre a quella citata ad inizio nota, così simile ai versi di Simone Rau, si veda *Aminta*, At. 5, 100: «che viola non è che impallidisca / sì dolcemente»; *Rime*, 269, 8: «tal che bigio son dentro e tutto fuore / di viola un dolcissimo pallore»; *Rime*, 642, 8: «ed arrossir e tramutar sembiante / si vede, or qual viola ed or qual rosa»; *Rime* 268, 8: «or ne le rose ed or ne le viole / d'un bel viso ei si mostra». Lo stesso *topos* è adoperato da G. B. Marino, *Adone*, in *Tutte le opere di G. B. Marino*, a c. di G. Pozzi, II, Mondadori, Milano 1976, canto 16, ott. 120, 2 «Langue nel labro dolcemente onesto / una fresca viola al quanto smorta»; da G. De' Conti, in *Il Canzoniere*, a c. di L. Vitetti, Carrabba, Lanciano 1918, I, VII, p. 40 «E viso ove fra pallide viole / Amor sovente all'ombra si nasconde»; da P. Metastasio, *Poesie*, in *Tutte le opere*, a c. di B. Brunelli, II, Mondadori, Milano 1965, *Il ratto d'Europa*, 51, 280 «Come viola è il volto esangue e pallido»; e lo ritroviamo modernamente ancora nel Pascoli delle *Myricae*, in *Poesie*, Mondadori, Milano 1967 *Ultimo canto*, 101, 6: «nel cielo è un gran pallore di viola». Sulla fortuna poetica già nei lirici greci e latini del pallore tutto letterario della viola si veda la nota di G. Folena, *Il pallor della viola*, in «Lingua nostra» X (1949), pp. 75-78.

Omaggio alla tendenza barocca, dettata dal gusto per temi inconsueti è l'ottava 36 dedicata alla «canigghiola» ossia alla forfora, «cinniri» dell'«oru ardenti», che è la chioma della bella, nella quale è notevole al secondo verso «Muviti, o di suspiri audaci venti,/Chiddu erranti tesoru e l'aria sparsu» il richiamo all'*incipit* del sonetto XC del *Canzoniere* petrarchesco «Erano i capei d'oro a l'aura sparsi», in un contesto assai lontano da quello proposto dall'archetipo trecentesco.

Improntata ad un drammatico realismo estraneo alla lirica di tradizione classicista appare l'ottava 66 che sviluppa il tema della donna maga che ordisce fatture con procedimenti da magia nera:

> Si viditi ch'iu curru a lu sdirrupu,
> Sacciati amici, ch'io sugnu ammagatu
> E s'ogni pocu mi torciu e m'occupu,
> Haiu dintra lu 'nfernu e su spirdatu.
> La maga, comu, a prima vista, lupu,
> M'incantau l'occhi, e, lu passu truvatu,
> Di li biddizzi soi ndi fici un pupu,
> E cu agugghi a lu cori l'ha appizzatu.

L'immagine della donna-maga, tipica dei poemi epici del XVI secolo, è diffusa nelle ottave siciliane di tono popolaresco, ma risente anche del manierismo pittorico europeo che aveva raffigurato con inistenza immagini di donne-mostro. La natura selvaggia e rapinosa dell'amata è più volte sottolineata nella metafora aniamalesca della tigre adoperata, ad esempio, nell'ott. 30 «la mia Tigri a lu coddu m'acchiana/ Di primu lanzu, e lu cori mi trova» e nell'ott. 47 «Non basta chi li iorna mei denigri,/ E la mia faccia impallidisci e scarni?/ Non basta chi cu denti occulti e pigri/ 'Ntra lu miu pettu ah! quant'ha chi t'incarni?/ Biviti ora lu sangu, avida Tigri,/Rudimi l'ossa, spulpami la carni». (ott. 47). La figurazione della donna a dimensione animale ne riflette e sottolinea la crudeltà e l'insensibilità.

Ma dove l'immaginario del Rau trova una sua congeniale dimensione espressiva è nella creazione di atmosfere umbratili destinate ad amplificare il travaglio esistenziale e che esplorano con insistenza il tema della fortuna. Si tratta comunque di un tema letterario frequente nei poeti coevi, incrementato dall'ideologia controriformista del secolo XVII tesa a svalutare la vita e ad imprimere nell'uomo il segno dello sconforto e del timore nei confronti di un mondo dominato dalla mutevolezza e dall'apparenza (cfr. il tema della Fortuna nelle ottava 79 e 80: «Pinzati, si c'è cosa chi m'allegra,/ C'haiu paura d'essiri cuntentu»; 81, 83, 85, 86, 87 («Celu, e perchì cu mia tantu t'annigri?/ Appena natu m'infasciau lu stentu,/ M'addattaru di

tossicu li tigri,/ e mi cantau la ninna lu lamentu»), 88, 90.

Si percepisce una crescente tensione metafisica, una sorta di spinta centrifuga verso l'esplorazione di alcune zone di confine della topica petrarchesca: di quei *loci* di più acuta tensione e di possibile rottura dell'equilibrio ricercato (ed attinto) dal Petrarca tra gravità e gradevolezza. La cifra stilistica che segna il canzoniere ci è data dallo sfondo cupo e dolente sul quale il Rau finisce per disperdere il motivo del rovello amoroso/esistenziale. I sensi di colpa, la disperazione, la solitudine si innestano in una rappresentazione della natura in lutto che esprime la consonanza tra l'ambiente ed i sentimenti del poeta (ott. 112):

'Ntra na muntagna solitaria, alpestra,
Suttu Celu inielatu ed aria impura,
Sentu sulu parlari a la finestra
Li venti, ch'amminazzanu li mura.
Di niuri olivi e pallida ijnestra
Sta la campagna ngramagghiata e scura.
Criju chi ccà s'agnuna e si sequestra,
Quandu sta visitusa la natura.

Sono questi i momenti di maggiore distacco dai modelli letterati precedenti, che sono assorbiti e consumati in una soluzione originale e personale caratterizzata dalla dominante intonazione drammatica dei componimenti. Traspare tutta l'inquietudine esistenziale che turba l'intellettuale siciliano del Seicento, si riflette il dramma dell'età controriformista che vive sotto l'incubo del peccato e della punizione.

Vi è nelle ottave del Rau un rapporto intenso di attrazione-repulsione nei confonti della morte, un'intensa meditazione orientata verso la fragilità estrema del vivere umano. In queste ottave si trovano gli esiti più alti ed originali della poesia del Rau, laddove la riflessione si trasforma in angoscia esistenziale, ed i versi si spogliano dell'apparato retorico tardo petrarchesco e creano immagini di intensa drammaticità. L'ossessionante presenza della morte si manifesta in figurazioni che rivelano una sensibilità morbosa che ne esplora gli aspetti fisici di degradazione: cfr. l'ott. 111 «Christu orribili avanzu chi spulpatu/ Lassau lu denti di la Parca dura,/ Sta nuda testa, chist'ossu incavatu,/ Chi non lu digiriu la sepoltura...»; l'ott. 154 «Amici mei, n'haiati di mia cura;/ Lassati l'ossa e la carni a lu ventu:/ Non mi dati riposu in sepultura,/ Perchì ne mancu mortu havirò abbentu» e ancora l'ott. 155 «Carni, sangu, ossa e nervi, ahi, fatti civu/ Già su di vermi e terra li cumbogghia./ E benchì mortu iu sia, si paru vivu,/ Non c'è di vivu in mia si non la dogghia».

Nelle liriche interferiscono echi delle vicende personali del poeta? È a

tutti chiaro che le ragioni esistenziali e biografiche non rivestono mai importanza esclusiva nelle scelte strutturali e tematiche di un'opera letteraria, dal momento che l'autore filtra sempre ogni dato immediatamente "reale" attraverso modelli intellettuali e tradizionali specifici di ogni singolo genere. Quando Rau scrive: «Si dormu mai, vannu cu l'umbri errandu/ Pallidi sonni e immagini severi;/ E cu mia è sempri durmendu e vigghiandu,/ L'umbra e l'orruri di li mei pinzeri» (ott. 90). ed ancora «Mostri di l'agitata menti mia:/ Disinni rutti, machini e chimeri,/ Speranzi disperati d'ognivia,/ Viperi ingrati e vermi ingurdi e feri,/ Nati di mia, per devorari a mia» (ott. 91) o accenna ad una segregazione, ad un tradimento, ad un inganno «Mura infelici, undi abbissatu m'hannu,/ E purtatumi vivu a sepelliri/ Li tradimenti d'autru e lu miu ngannu,/ Materia chiù di chiangiri chi diri» (ott. 137) egli sta elaboranto con maestria modi e temi letterari tipici del Seicento, riassorbiti nella dominante intonazione drammatica a lui così peculiare o nella sua poesia affiorano gli effetti ed i sensi di un gesto che si rinnova negli incubi delle notti insonni del Vescovo di Tindari? Scrive Leonardo Sciascia: «Quest'ossessione di essere rimasto, di fronte agli uomini, di fronte all'eterno, agganciato e sospeso nell'azione di un momento, nell'errore, nella colpa; di aver tutto perduto e di non poter nulla riguadagnare — e ci pare di risentire come un'eco, appena un'eco di un dolore a noi più vicino»[24]. L'attrattiva della sua ipotesi è proprio nell'ardita saldatura che egli opera tra gli incubi ed i timori di Rau e lo sgomento della scoperta pirandelliana, tre secoli dopo, di essere "uno" e "tanti" «agganciati e sospesi» in un atto solo, mentre ci accorgiamo invece di non essere tutti in quell'atto e che dunque «un atroce ingiustizia sarebbe giudicarci da quello solo, tenerci agganciati e sospesi, alla gogna, per una intera esistenza, come se questa fosse assommata tutta in quell'atto!» (Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, parte prima, Il Padre).

Nelle ultime ottave, di pentimento e redenzione, assistiamo ad una totale rimozione del tema d'amore, un rigetto in chiave moralistica che traduce in una iconografia cupa e devota, che insiste morbosamente su immagini del Cristo piagato, il recupero dei valori della fede.

Le rime del Rau, in conclusione, si distendono in spazi immaginativi che, autorizzati formalmente dagli architesti, si arricchiscono di suggestioni lontane dal gusto e dall'ideologia veicolata dai modelli di riferimento, subendo il fascino di una trasgressione topica già presente nei testi lirici cinquecenteschi, ma adesso autorizzata anche dall'esperienze poetiche tassesche e mariniane.

---

[24] L. Sciascia, *Il vescovo a Tindari*, in *La corda pazza* ... cit., p. 54.

FRANCESCO SPERA

LETTURA DI "PENSACI, GIACOMINO!"

La commedia *Pensaci, Giacomino!*, scritta in siciliano e recitata dalla compagnia di Angelo Musco nel maggio del 1916, costituisce il primo vero successo teatrale di Pirandello, che poteva vantare già una notevole e apprezzata produzione narrativa di racconti e romanzi, ma nel genere drammatico aveva al suo attivo solo gli esperimenti poco fortunati di *La morsa, Lumie di Sicilia, La ragione degli altri*. È noto come, pur di vedersi rappresentato, lo scrittore abbia accettato, nonostante precedenti dichiarazioni contrarie, di comporre per il teatro dialettale, che allora godeva di un diffuso favore di pubblico, tanto più in presenza di una personalità di attore e capocomico così forte come quella di Musco. La commedia nacque proprio dalla collaborazione fra lo scrittore di Girgenti e l'attore di Catania: anche se fra i due non mancarono i contrasti, ormai si riconosce come fondamentale questo rapporto, soprattutto per le esigenze più specificamente drammatiche che Musco, dall'alto della sua felice esperienza e del suo indiscutibile fiuto spettacolare, poteva avanzare e consigliare. Lo spunto viene da una novella, con lo stesso titolo, pubblicata da Pirandello nel "Corriere della Sera" del 1910, dove si descrive la strana situazione del vecchio professore che sposa la giovane per darle una sistemazione economica, ma continua a proteggere la sua relazione amorosa col giovane amante. Il finale narrativo rimane in sospeso sulla battuta del titolo, rivolta dal professore al giovane, che vorrebbe, sotto la pressione delle critiche, rinunciare alla relazione e al bambino che ne è nato, per fidanzarsi con un'altra e porre così a tacere lo scandalo e la maldicenza generale. Secondo la ricostruzione del percorso del testo di Alessandro D'Amico per il primo volume delle *Maschere nude* nei "Meridiani", risultano una prima versione bilingue, di cui esiste un apografo di proprietà Martoglio, una prima edizione in italiano nella rivista "Noi e il Mondo", pubblicata nel 1917, e quindi un'edizione in volume, con qualche variante, pubblicata insieme a *Così è (se vi pare)* e a *Il piacere dell'onestà*, nel 1918 presso Treves; poi seguirà nel 1925 una nuova edizione, "riveduta e corretta", presso Bemporad, che è la

versione praticamente definitiva. Tuttavia le varianti, che pure ci sono, ma sempre a livello di linguaggio e non di situazione, sono di piccola entità, non incidono in maniera profonda, non modificano i significati specifici e il senso generale dell'opera.

La novità di *Pensaci, Giacomino!*, del resto, sta tutta nell'invenzione e deformazione umoristica della figura del protagonista, che sia come persona anziana, sia come professore, sia poi come marito, è raffigurato con una perfetta aderenza al principio del sentimento del contrario, fissato da Pirandello nel saggio sull'Umorismo (1908) e messo già efficacemente in pratica nella narrativa. Se lo scrittore forse si rammaricava di essere arrivato tardi al teatro, bisogna anche dire che per certi aspetti questo ritardo si è risolto in un vantaggio, visto che il drammaturgo si è così trovato pronta e collaudata una poetica che già potenzialmente poteva rivelarsi funzionale per le scene e bisognosa soltanto del sostegno di un'adeguata tecnica drammatica (e per acquisire questa l'apprendistato di Pirandello non fu lungo, anche grazie appunto al dialogo con un "animale" del palcoscenico come Musco). Così, già all'inizio, quasi didascalicamente, all'accusa da parte del Direttore di non saper tenere la disciplina in classe, di subire gli atteggiamenti irriguardosi degli allievi, il protagonista risponde proprio distinguendo fra le "maschere", appellandosi alla molteplicità delle forme: "DIRETTORE Io non so! Come se non mancassero di rispetto a lei! TOTI A me? No. Mancano di rispetto al professore!". E su questa linea di ragionamento si immettono le giustificazioni del protagonista, mentre espone il suo singolare proposito, la sua decisione di sposarsi e per di più con una giovane. Al Direttore, che gli muove le obiezioni più prevedibili, Toti risponde di nuovo richiamandosi alla logica astratta del sentimento del contrario, della visione umoristica dell'esistenza: "L'età ... Che c'entra l'età! Mi accorgo che lei è come tutti gli altri, allora; vede la professione e non vede l'uomo; sente dire che voglio prender moglie — s'immagina una moglie — e me marito — e si mette a ridere; o s'inquieta come poco fa, credendo che i ragazzi diano la baja a me, mentre la dànno al professore. Altro è la professione, altro è l'uomo. Fuori, i ragazzi mi rispettano, mi baciano la mano. Qua fanno anch'essi la professione loro, di scolari, e per forza debbono dar la baja a chi fa quella di maestro e la fa come me, da povero vecchio stanco e seccato".

Lo scrittore ricorre al termine di "professione", mentre in seguito preferirà altre espressioni, come "il gioco delle parti", che diventeranno così ricorrenti e celebri nel teatro pirandelliano, da assurgere emblematicamente a titoli delle stesse commedie e a formule critiche ampiamente utilizzate dagli studiosi. Lo stesso Toti non esita ad ammettere i risvolti comici della

sua scelta, l'eventualità insomma di cadere nel ridicolo, di addossarsi le inevitabili corna: "Sono nel conto, sa! Segnate al passivo in precedenza! Ma non per me: se n'andranno in testa alla mia professione di marito, che non mi riguarda se non per l'apparenza. Io anzi vedrò di far tanto che il marito — come marito — le abbia". In questa affermazione su un matrimonio formale con tradimento programmato si racchiude il massimo della trasgressione morale, ma anche una rottura vistosa rispetto alle tematiche letterarie del tempo, visto che l'adulterio era stato ed era il tema principale del teatro d'ambiente borghese, dal secondo Ottocento in poi, ma certo non trattato umoristicamente, bensì secondo un'ottica realista. Il triangolo portava a indagini psicologiche dei personaggi, sui loro desideri ed emozioni, a riflessioni sugli obblighi morali, sugli imperativi categorici delle coscienze, sui conflitti interiori, secondo un modello che trova il suo vertice in *Tristi amori* di Giacosa (1887). Altrimenti la tradizione ammetteva la versione comica, con situazioni farsesche già proprie della commedia classica, dove il marito era lo zimbello necessariamente ingannato e beffato, secondo un archetipo risalente alla *Mandragola* e riutilizzato dallo stesso Pirandello in *Liolà*, che è del novembre del 1916 (e si aggiunga che questa annata teatrale vede anche l'andata in scena, in maggio, della *Maschera e il volto*, commedia di Luigi Chiarelli sempre sul tema dell'adulterio, additata come manifesto di un nuovo genere teatrale, cioè del "grottesco", che doveva avere una certa diffusione negli anni immediatamente futuri e che dimostra evidenti analogie di stile con queste prime prove pirandelliane).

In *Pensaci, Giacomino!* tuttavia l'adulterio appare come conseguenza minore di un progetto più ampio e profondo di vendetta contro il mondo da parte del protagonista, che vuole rifarsi di una vita di frustrazioni e rinunce per sposare una giovane donna, col fine positivo, certo, di garantirle una sicurezza economica e sociale, ma col fine negativo di rappresaglia contro lo stato e la società. Il progetto di Toti, proprio per il suo carattere eccezionale, si configura infatti come una sfida audace alle istituzioni fondamentali dello stato e della famiglia. Formalmente Toti non è contrastabile, ma è molto criticabile invece secondo la logica della morale comune, poiché si prende gioco delle due istituzioni cardinali della comunità sociale, con un attacco tanto più pesante perché inferto da chi, in quanto vecchio, dovrebbe incarnare la saggezza e la gravità dell'esperienza e, in quanto professore, dovrebbe trasmettere la sapienza e il buon esempio. Del resto già il fatto che il protagonista non sappia tenere la disciplina e non se ne preoccupi nemmeno tanto, come si palesa significativamente nella prima scena dell'opera, è la dimostrazione del suo andare controcorrente, l'anticipazione simbolica di un comportamento capovolto, proprio di chi, invece di essere

il difensore dell'ordine, si fa portatore del disordine.

Tuttavia nella realizzazione del suo disegno Toti non solo si deve scontrare con le convenzioni e l'opinione pubblica, ma anche con una realtà più bassa di quanto egli abbia potuto immaginare, dal momento che Lillina, la figlia dei bidelli che egli vorrebbe eleggere come moglie nella sua calcolata operazione di rivalsa contro il mondo, intrattiene una relazione amorosa con il giovane Giacomino e ne attende addirittura un figlio. Si squarcia davvero un velo per l'ingenuo professore, che si era illuso di poter suscitare comunque un affetto nella giovane. Non a caso a questa traumatica rivelazione Toti reagisce confessando espressivamente di sentirsi "una legnata sulla testa". L'anziano intellettuale, che si era cullato in fantasticherie sentimentali, è costretto a scoprire il concreto agire dei giovani, le loro pulsioni istintive, e quindi la fisicità dell'esistenza. Non va sottovalutato questo contraccolpo nel protagonista, che indica la sua impreparazione alla vita, la presenza di una sfera emotiva forse insospettabile in un personaggio che tende ad accreditarsi come pensatore astratto, quasi come un rinunciatario per disillusione e disincanto. Ma questa coesistenza di una "forma" di logica speculativa e di un desiderio comunque di calore vitale è condizione non rara nel teatro di Pirandello (si veda anche il Baldovino del *Piacere dell'onestà*, la commedia appena posteriore). Nel caso di Toti bisogna constatare che, se certe esperienze non sono state vissute nel passato, tanto più gli sono precluse nel presente, vista la sua età. E questo aggiunge una nota drammatica non irrilevante al personaggio, che ripensa di frequente al poco tempo che ormai gli resta. Il tema della corsa del tempo, dell'incombere della vecchiaia e quindi della morte, è fra i più ricorrenti in letteratura, aprendosi a più soluzioni, di tipo tragico, patetico, comico; ma l'evoluzione di Toti è diversa e complessa: a livello di pensiero reiterate espressioni umoristiche, ma a livello pratico un deciso impegno nella realtà, come emergerà più chiaramente negli atti successivi.

In questa direzione di scelte immediate e comportamento attivo in nome di una morale superiore Toti è indotto dalla indegna reazione dei genitori alla notizia che Lillina aspetta un bambino e all'entrata in scena anche di Giacomino. L'accavallarsi delle battute e l'abbondanza delle didascalie produce un quadro molto animato, dove s'intrecciano strilli e insulti: dagli appellativi di "cagnaccia" del padre a quello di "disonorata" della madre, in un litigio che degenera anche in violenza fisica; insomma una vera piazzata popolare, ma che assume non connotati realistici, bensì caricati e grotteschi. Certo c'è una spiegazione sociale a questa scena madre, poiché un comportamento tanto volgare e aggressivo è attribuito ai genitori di Lillina, che sono bidelli e quindi appartengono alla classe popolare, ma,

come si vedrà negli atti successivi, i borghesi si comportano con modi appena più educati ma uguali nella sostanza, cioè con lo stesso appello a regole esteriori, tenute in conto soprattutto per paura della maldicenza e dello scandalo. Di fronte al crescendo di male da cui si vede circondato, di menzogne grandi e piccole, di "sudicerie" morali, di volgarità e ipocrisia, il professore ha sì qualche momento di dubbio ed esitazione, di rimpianto e delusione, ma poi decide subito di prendere in mano la situazione, interrompendo l'alterco, "dominando tutti", come recita la didascalia, redarguendo aspramente i genitori, con un'energia inaspettata in un personaggio così pure ingenuo e inesperto. E mentre Giacomino fugge (un segno della sua debolezza e premonizione dei suoi futuri tentennamenti), rimane al centro della scena Toti, che accoglie nelle braccia Lillina, chiamandola con insistenza "figliuola", con uno scatto di indignazione e azione. Ormai il professore appare nelle sue nuove e definitive vesti di *deus ex machina*, che salva la ragazza dandole un nome e una sicurezza col matrimonio, ma anche nelle vesti di "padre" spirituale, che sublima il suo affetto prendendosi cura di piccole creature, bisognose di conforto e di sostegno, soprattutto di una guida che segni il loro percorso.

La situazione umoristica e le questioni di principio emergono già interamente nel primo atto, cosicché il secondo e il terzo, ambientati due anni dopo e quindi con la presenza del bambino, in sostanza riprendono quanto già descritto e discusso, ampliando il discorso e mostrando le multiformi conseguenze. Non c'è dubbio infatti che nel primo atto si concentri la maggiore drammaticità, una ben riuscita mistione di parole e azioni forti, mentre negli atti successivi il ritmo si allenta e il discorso si fa più dimostrativo e in parte ripetitivo, col protagonista che incarna il ruolo del *raisonneur*, cioè di un personaggio tipico del teatro contemporaneo, cui era delegato il compito di smascherare con logica deduttiva tutti i moventi della condotta dei personaggi e quindi dello sviluppo della vicenda. Infatti la sequenza delle scene del secondo atto prevede l'illustrazione delle tesi di Toti con tre personaggi diversi, col Direttore della scuola, con i suoceri, con il religioso don Landolina venuto a chiedere la separazione di Giacomino da Lillina: sono i rappresentanti di tre istituzioni, lo stato, la famiglia, la chiesa, con cui Toti ripropone la sua visione alternativa e quindi le ragioni delle sue scelte. Questa ripresa si giustifica col fatto nuovo che il protagonista ha ricevuto a sorpresa un'eredità e, forte del deposito di una grossa somma in una banca, ha ottenuto l'assunzione come impiegato di Giacomino. Naturalmente l'episodio ha fatto scalpore e accresciuto i pettegolezzi, tanto che persino la serva di casa si permette di insultare Toti sbattendogli in faccia un'espressione pesante: "lei mi dà proprio allo stomaco"

(la battuta non si trova nelle versioni del 1917-18). Se la domestica arriva a questo, non stupisce che il Direttore venga a invocare le dimissioni dall'impiego scolastico per mere ragioni di opportunità. Ma Toti può rispondere sicuro di sé nella sua perfetta logica, dal momento che egli ha sì sposato Lillina, ma stabilendo fin dall'inizio i limiti e le libertà del loro rapporto (e quindi la presenza concreta di Giacomino), secondo patti a cui ciascuno dei tre si è attenuto finora con soddisfazione reciproca. Toti può rivendicare addirittura il suo comportamento onesto, il suo ben fare, la sua coscienza retta (e in questa direzione le precedenti versioni in dialetto e in lingua erano persino più caricate ed espressive).

Nella costruzione in crescendo dell'atto tocca poi ai suoceri venire a svolgere la loro parte ipocrita di moralisti. A differenza della volgarità popolaresca esplicata nella sceneggiata precedente, qui i due personaggi si sono quasi imborghesiti, hanno indossato i panni del perbenismo (e infatti sono vestiti alla moda borghese, anche se rimangono ineleganti e goffi). Sono pronti a lanciare accuse ("Lei è la favola del paese!"), ma anche a far trapelare le vere motivazioni del loro disappunto: da un lato la delusione per non essere stati coinvolti nella gestione economica delle buone rendite di Toti, dall'altro la trasformazione di una vergogna nascosta (l'attesa del figlio) in una vergogna pubblica (per la tolleranza di Toti nei confronti di Giacomino). In altre parole i genitori di Lillina sono stati ben contenti di trovare un'insperata soluzione ai loro guai, ma sono gelosi di Giacomino e non vogliono apparire solidali con una situazione apertamente contrastante con l'opinione pubblica. Di qui l'incomprensione abissale fra il bidello e il professore a proposito del ruolo di padre, rivendicato da entrambi. Qui giustamente Toti pretende precise distinzioni: esiste un padre fisico (che ha dato la vita), un padre civile (colui che ha dato il nome in quanto sposato con la donna-madre), un padre spirituale affettivo (che è quello più importante). Il protagonista ha scelto per sé il ruolo civile nei confronti del bambino e quello spirituale affettivo nei confronti di Lillina. Infatti Toti non solo sta compiendo il progetto di vendetta che ha dato principio all'azione, ma ha cominciato anche a provare un sentimento autentico, puro e gratificante, nei confronti dei suoi protetti. Non a caso una delle accuse che il professore rivolge ai suoceri è di non avere cuore, ma di farsi condizionare da meschini interessi e da vuote convenzioni sociali.

Ma il fatto più grave è che pure Giacomino si è lasciato sopraffare dall'ondata moralistica. Il giovane, pressato dalla sorella e dai suoi alleati, non si presenta più al lavoro in banca e neppure frequenta la casa, dove Lillina e il piccolo Ninì l'attendono invano. La spiegazione viene dall'arrivo del terzo agente esterno di questo atto, il padre Landolina, venuto per

conto della sorella di Giacomino a perorare la causa della separazione e quindi di una nuova sistemazione dei personaggi secondo l'etica ufficiale cristiana. Il dialogo fra i due si dipana in un prevedibile gioco delle parti, fra i modi felpati e allusivi del religioso e i modi spicci e sinceri del professore. Per demistificare il "parlare untuoso" del prete, Pirandello ricorre, come gli accade non raramente, a insoliti paragoni: Toti prima lo invita a togliersi i guanti (che Landolina ovviamente non ha), cioè a rinunciare al linguaggio per sottintesi, poi accenna alle stradacce piene di mota (ma questo particolare manca nelle prime redazioni), per alludere alla miseria morale che si nasconde dietro le preoccupazioni della sorella di Giacomino. Questa infatti ha accettato di buon grado l'ottima collocazione professionale del fratello, ma ora vuole sganciarlo dalla sua speciale famiglia (e per di più, come si scoprirà nel terzo atto, gli ha combinato un matrimonio socialmente conveniente). Landolina è addirittura messaggero della richiesta di una dichiarazione scritta, dove Toti si impegnerebbe a negare e impedire qualsiasi rapporto presente e futuro con la famiglia. Il professore finge di accettare, ma ha gioco facile a rompere il velo delle finzioni, ricordando la realtà degli eventi, cioè la seduzione e la gravidanza, poi il suo generoso gesto di accollarsi tutto il peso delle conseguenze. Da qui nasce l'idea di Toti di coinvolgere Ninì, di andare con lui da Giacomino, per porre il giovane direttamente a contatto con la realtà fisica, concreta di suo figlio, e quindi richiamarlo alle sue responsabilità.

Tuttavia l'irruzione di Ninì ha un valore che va al di là della motivazione strutturale, dal momento che la presenza in scena del bambino in quanto figlio aveva avuto nel teatro fra secondo Ottocento e primo Novecento un peso notevole, cadendo sempre in momenti cruciali della vicenda, a segnare il richiamo alle leggi superiori della famiglia. Nel già citato *Tristi amori*, quando i due amanti sembrano ormai decisi alla fuga, sarà proprio il pensiero della figlia a indurre la protagonista al ripensamento e alla rinuncia, tanto che all'addio dell'amante succede subito l'arrivo della bambina e l'abbraccio commosso. Ma si ricordi che pure in un melodramma come *Madama Butterfly* (1904) appare a sorpresa, nel secondo atto, il figlio della protagonista e del marinaio americano, incrementando di molto l'atmosfera patetica. Si deve cogliere allora integralmente il significato umoristico dell'operazione di Pirandello, che riusa questa situazione, ma in maniera ambigua, perché sì intrisa di patetico, ma anche interpretata non da personaggi canonici, bensì da un padre solo putativo che riconduce il bambino al padre naturale. E che questo episodio rivesta una carica particolare è confermato dalle ultimissime battute, in particolare da quella conclusiva di Toti, che di fronte alle esclamazioni dei suoceri, alle accuse di

mettersi in ridicolo davanti a tutto il paese, giustamente ribatte: "Levatevi, vi dico! Maschera! Maschera! La vostra è una maschera! Lasciatemi passare!". Nelle prime versioni la battuta appariva in forma più neutra, ma comunque era presente già il termine chiave, cioè "maschera", che non può non assumere a questo punto un doppio significato, rimandando da un lato alla duplicità della morale, quella ufficiale in cui tutti proclamano di credere e quella concreta che viene cinicamente praticata dalla maggioranza, dall'altro al significato più ampio che "maschera" concentra per la visione del mondo pirandelliana e la sua poetica dell'umorismo.

L'entrata del bambino, con la sua carica patetica e trasgressiva insieme, prelude all'incursione in casa di Giacomino, nel terzo atto, e alla scena madre conclusiva, dove si suggella la pervivace volontà di Toti di coniugare parola e azione per portare compiutamente a termine il suo intero disegno. Nella prima parte dell'atto dialogano Landolina e la sorella di Giacomino, che rappresentano l'ipocrisia farisaica; per di più si viene a scoprire che a richiedere la dichiarazione liberatoria firmata da Toti è stata la nuova fidanzata di Giacomino, a riprova anche qui non di un autentico rapporto affettivo, ma di un matrimonio che nasce all'insegna di carte contrattuali. A impedire il successo di questa normalizzazione arriva Toti col bambino, rompendo l'atmosfera affettata con le sue insistenze per farsi ricevere, con le sue cattive maniere, col suo riso dissacratorio, che sanziona un comportamento al di fuori di ogni regola. Ma è un comportamento determinato e redditizio, nel senso che perviene all'obbiettivo: la donna alla fine è costretta a chiamare il fratello, non senza definire "demonio tentatore" il professor Toti, che incarna evidentemente ai suoi occhi il principio del male.

E invece Pirandello vuole dimostrare esattamente il contrario, cioè che occorre rovesciare le parti, che il bene sta in Toti e il male in tutti gli altri. Ne è dimostrazione la scena successiva, con il protagonista solo a dialogare col bambino: una situazione classica da teatro antico, perché non di dialogo si tratta bensì di un monologo. E monologo breve, ma denso di significato, poiché riprende il tema sulla vecchiaia già accennato negli atti precedenti. Toti riafferma l'inesorabile condizione di sconfitta del vecchio che vede approssimarsi la fine, la condizione tragica del limite umano della morte. Ma ancora di più l'accora la coscienza che lo stesso bambino, che sta accarezzando e per il quale sta combattendo una battaglia così difficile, non potrà neppure ricordarlo, che insomma della sua azione nulla resterà nella memoria. Ma questa consapevolezza, che lo porta anche a commuoversi, non lo distoglie dai suoi propositi, anzi lo rafforza nella spinta ad agire, lo rende anche più eloquente e persuasivo nel dialogo con Giacomino. E quando questi gli confessa di essersi fidanzato, l'oratoria e la gestua-

lità del professore diventano ancora più trascinanti, trascorrendo dalle minacce alle lacrime, in una gamma di emozioni da scena melodrammatica. All'obiezione di Giacomino, che riprende l'opinione comune della necessaria clandestinità e riservatezza di certe relazioni anomale, Toti può ribattere sostendendo il suo disinteresse per i pettegolezzi e le risate della gente, che non intaccano la sua retta coscienza. Il professore può giustamente proclamare la sua buona fede e anche l'onestà di Lillina, che è stata effettivamente ai patti ("omnia munda mundis", si potrebbe umoristicamente dire, sulla falsariga della citazione paolina messa da Manzoni sulle labbra di fra Cristoforo). E Toti perviene finalmente alla vittoria, quando da un lato minaccia di presentarsi dalla fidanzata col bambino, dall'altro con un efficace colpo vincente si appella al sentimento paterno, al cuore di Giacomino, letteralmente appendendogli il figlio al collo.

Questo abbraccio forzato è la chiave di volta finale, perché determina lo scioglimento con lo sfogo emotivo del giovane e il suo assenso al ritorno. L'abbraccio si carica di ulteriori echi in quanto simmetrico dell'abbraccio del finale primo fra Toti e Lillina. Avviene anche qui a ridosso di una scena animata e grottesca: lì erano i genitori di Lillina, qui sono invece don Landolina, la sorella e la serva, che dànno in escandescenze nel vano tentativo di trattenere Giacomino. Di questo epilogo si ricorda in particolare l'imperativo "Vade retro" di Toti, che, memore di essere stato definito demonio, si rivolge allo stesso Landolina come nell'invettiva latina contro Satana, con un'ironia parodica accresciuta dall'ultimo intervento, aggiunto in seguito — pare — su invenzione a soggetto dello stesso Musco: "Lei neanche in Cristo crede!". Sono due battute a effetto che suggellano enfaticamente la conclusione, bersagliando il rappresentante dell'istituzione più spirituale, accusato di comportarsi proprio lui come un diavolo e un miscredente. Ben si adatta allora, in questa temperie biblica del finale, anche l'esortazione a Giacomino a non voltarsi ("Via, via, Giacomino, non ti voltare"). Voltarsi, come insegna l'episodio del *Genesi* (ma anche il mito di Orfeo), implicherebbe il rischio di un ritorno sui propri passi, cioè sulla precedente posizione negativa, mentre il giovane deve perseverare nella strada intrapresa; da cui si era staccato per le pressioni esterne, ma che ha ripreso grazie all'energica intromissione di Toti. È proprio vero allora ciò che il protagonista ha detto di sé, quando nel mezzo di uno dei suoi eloquenti discorsi si è qualificato "come il padre di tutti". Questa affermazione, che è accompagnata dai molti appellativi di figliuola e figliuolo rivolti a Lillina e a Giacomino, risulta più pregnante di quanto potrebbe apparire, perché Toti, dall'alto della sua età e della sua condizione speciale, pur nelle sue sorprendenti invenzioni, si comporta davvero come un agente supe-

riore e potente, che nei suoi imperscrutabili disegni guida tutti in mezzo alle difficoltà e alle incomprensioni per assegnare a ciascuno, anche per vie traverse, l'ordine più giusto e il dono più generoso.

Tuttavia le allusioni religiose di questo scioglimento, dovute in parte anche a esigenze spettacolari cui non dovette essere estraneo lo stesso Musco, non vanno interpretate in modo assoluto, ma alla luce del sentimento del contrario proprio della poetica dell'umorismo. E questo non sarebbe certo una gran novità, viste le operazioni simili già ampiamente concretatesi nella narrativa pirandelliana, ma è invece nuova, decisamente nuova rispetto all'orizzonte teatrale del tempo, la centralità di un tale personaggio anziano, dotato di una visione alternativa del mondo e per di più di capacità attive. Si deve ricordare che nel saggio sull'umorismo, per illustrare concretamente il concetto di sentimento del contrario, Pirandello ricorre proprio alla figura anziana, la vecchia troppo imbellettata che può generare contemporaneamente il ridicolo e la compassione, ma l'introduzione nel teatro del personaggio vecchio a livello di protagonista, e di alto profilo, produce significati ben maggiori, implicando il rovesciamento della figura solita dell'anziano, che la tradizione ci ha consegnato come saggio ma contemplativo, cioè esperto consigliere ma rinunciatario rispetto a impegni concreti (si pensi l'esemplare episodio dell'incontro di Jacopo Ortis col Parini nel romanzo di Foscolo). E invece Toti non si comporta come un saggio, anzi in modo così diverso dal senso comune da sembrare agli altri personaggi in preda alla follia o al demonio. Ma c'è una conseguenza a livello di teatralità ancora più importante: questa particolare costruzione del personaggio permette il recupero dell'azione, ormai latitante nei drammi che dal secondo Ottocento in poi si susseguivano sulle scene, sempre piuttosto appesantiti da un'ingombrante psicologia, da indugi autodescrittivi sui conflitti interiori, a scapito della rappresentazione di una sequenza effettiva di eventi. Invece Pirandello comincia la sua carriera teatrale disegnando un protagonista progressivamente deciso ed energico, ponendo in secondo piano la psicologia, rinunciando soprattutto al personaggio tipico messo in voga dal realismo, poetica ormai esauritasi e divenuta di maniera, a favore piuttosto di un personaggio atipico, agente di un'azione alternativa e capace di incidere nel mondo, quasi come nel teatro antico (quasi, appunto, perché il personaggio e l'azione si realizzano per merito dello scarto decisivo dell'umorismo).

NOTA BIBLIOGRAFICA

Per il testo di *Pensaci, Giacomino!* si è utilizzata l'ottima edizione dei Meridiani: L. Pirandello, *Maschere nude*, vol. I, a cura di A. D'Amico, premessa di G. Macchia, Milano, Mondadori, 1986, cui si rimanda per la precisa ricostruzione delle vicende della composizione, messa in scena e pubblicazione dell'opera. Si veda anche la preziosa edizione del testo siciliano in L. Pirandello, *Tutto il teatro in dialetto*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Milano, Bompiani, 1993.

Numerose sono le rassegne bibliografiche e le storie della critica sullo scrittore e ancora più ampia è ovviamente la serie degli studi critici. Qui segnaliamo come saggi complessivi: S. Costa, *Luigi Pirandello*, Firenze, La Nuova Italia, 1978; F. Gioviale, *Luigi Pirandello*, Marina di Patti, Pungitopo, 1986; F. Angelini, *Il punto su Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 1992; R. Luperini, *Introduzione a Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 1992. Inoltre sono stati punti di riferimento per il presente lavoro, in particolare: A. Leone De Castris, *Storia di Pirandello*, Bari, Laterza 1962; C. Vicentini, *L'estetica di Pirandello*, Milano, Mursia, 1970; R. Alonge, *Pirandello tra realismo e mistificazione*, Napoli, Guida, 1972; G. Bàrberi Squarotti, *Le sorti del "tragico"*, Ravenna, Longo, 1978; G. Nicastro, *Teatro e società in Sicilia*, Roma, Bulzoni, 1978; E. Lauretta, *Luigi Pirandello*, Milano, Mursia, 1980; G. Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1981; G. Corsinovi, *Pirandello: tradizione e trasgressione*, Genova, Tilgher, 1983; E. Gioanola, *Pirandello la follia*, Genova, Il Melangolo, 1983; B. Alfonzetti, *Il trionfo dello specchio. Le poetiche teatrali di Pirandello*, Catania, CUECM, 1984; P. Briganti, *Scrivere la vita, saggi pirandelliani*, Parma, Zara, 1984; R. Barilli, *Pirandello. Una rivoluzione culturale*, Milano, Mursia, 1986; L. Lugnani, *L'infanzia felice e altri saggi su Pirandello*, Napoli, Liguori, 1986; S. Zappulla Muscarà e E. Zappulla, *Pirandello e il teatro siciliano*, Catania, Maimone, 1986; S. Campailla, *Mal di luna e d'altro*, Roma, Bulzoni, 1987; G. Nicastro, *Scene di vita e vita di scene in Sicilia*, Messina, Sicania, 1988; S. Zappulla Muscarà, *Grammatica della teatralità pirandelliana*, in *Odissea di maschere*, Catania, Maimone, 1988; N. Borsellino, *Ritratto e immagini di Pirandello*, Roma-Laterza, 1991; E. Catalano, *La maschera dimenticata*, Fasano, Schena, 1991; R. Contarino, *L'umorismo e il comico*, Rovito, Marra, 1991; C. Donati, *Il sogno e la ragione. Saggi pirandelliani*, Napoli, ESI, 1993; P.D. Giovanelli, *Dicendo che hanno un corpo. Saggi pirandelliani*, Modena, Mucchi, 1994; R. Scrivano, *La vocazione contesa*, Roma, Bulzoni, 1995.

GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI

I PARADOSSI AMOROSI DI GIUSEPPE SALOMONI

Quando, definendo i caratteri comuni dei "lirici marinisti", Getto parlò, una quarantina di anni fa, della predicazione multipla della donna quale destinataria della celebrazione poetica, fino a giungere, per l'ambizione della variazione esaustiva, alla costruzione di enciclopedie dei possibili soggetti della rappresentazione amorosa, creò una formula fra il descrittivo e l'interpretativo che si attaglia perfettamente, forse più che ad altri lirici barocchi, a Giuseppe Salomoni, soprattutto, naturalmente, per quel che si riferisce all'ampia sonetteria amorosa delle *Rime*. Ma, come accade, del resto, nella maggior parte delle raccolte di rime barocche, la *variatio* comprende, oltre la moltiplicazione delle destinatarie amorose, anche apposite serie di sonetti encomiastici o di corrispondenza amicale, rimerie di argomento sacro, canzoni descrittive di aspetti singolari della bellezza femminile, degli eventi amorosi (come lo sdegno in amore), idilli molto mariniani, come *Europa rapita da Giove*, più ampie lodi di illustri politici e militari, con la differenza, tuttavia, rispetto ad altri poeti barocchi, della contiguità e della continuità e anche dell'intreccio dei diversi argomenti, senza, cioè, la distinzione del libro in separate sezioni, ben distinte e intitolate. Il Salomoni, invece, tende a portare la *variatio* anche sul piano della destinazione delle singole rime e delle strutture metriche e di genere lirico; e in questo modo le sue *Rime* offrono una composita mistura di forme e di livelli di linguaggio e di tematica.

Si disse, molti anni fa, ai primordi del rinnovamento di attenzione nei confronti della lirica barocca, che essa mancava assolutamente di consapevolezza del gioco composito e inventivo e di ironia. Le rime amorose del Salomoni sono lì a dimostrare esattamente il contrario. Si prenda una canzone come quella dedicata a *La bella zoppa* (LXXVII). Essa è costruita sul susseguirsi di derivati, sinonimi, ripetizioni, figure paraetimologiche, il tutto fatto discendere dal termine "zoppa" del titolo. L'intento costruttivo della canzone non è costituito dalla novità della celebrazione della donna che ha un difetto fisico così evidente e limitativo, che infrange il canone

della bellezza femminile, e rileva proprio la disarmonia, il disequilibrio, la deformità, tanto più clamorosamente esibita, in quanto il difetto fisico è unito con la più consueta e canonica presenza della bellezza, che esso invece limita, contraddice, fondamentalmente nega: e, meglio, non è soltanto questo il progetto che guida la composizione del Salomoni. C'è la gioia dell'invenzione del linguaggio che sublimi, al tempo stesso fortemente sottolineandolo, il difetto e la deformità. Attraverso la sinonimia tale difetto diviene come estratto dall'effettiva prosopopea fisica della donna, si trasfigura in un puro concetto predicato lungo le sette stanze (più il congedo) della canzone. È la suprema variazione intorno a una parola, a un concetto. Tutta l'attenzione si appunta su tale piacere della predicazione intorno alla zoppia come carattere distintivo e, per questa ragione, sublimante della bella donna. La bellezza non basta più, linguisticamente, perché le sue forme canoniche di linguaggio e di espressioni troppe ormai volte sono state ripetute; e allora tutto l'impegno della creazione del linguaggio lirico si esercita sull'altro termine che identifica la donna, cioè sulla deformazione fisica, ma non in sé, nella sua visività, nell'evidenza esteriore dello zoppicamento, quanto invece nel perfetto gioco delle variazioni del linguaggio intorno a quel termine, "zoppa", dell'intitolazione della canzone. È una gara, nel puro ambito del linguaggio lirico, con il fatto abnorme della zoppia; e il piacere e l'ironia del divertimento inventivo sono evidenti, come nel distico conclusivo delle stanze: "mentre che spiego il canto mio, / dove zoppa sei tu, balbo son io"; "spesso fai, perché non fugga amore, / con quel tuo zoppicar zoppo ogni core"; "l'alme fuggitive, / in cui le tue saette aventi e scocchi, / se non giungi col piè, giungi con gli occhi". La gara del Salomoni è con le possibilità di cantare la zoppia all'interno del canone della bellezza femminile nel momento stesso in cui esso è infranto dalla presentazione così esibita della deformità fisica. Qui si inserisce, allora, il piacere della variazione del linguaggio di tale difetto all'interno di una forma lirica perfettamente osservata nelle norme di selezione e di eleganza. Accade di conseguenza che il difetto fisico, oggetto precedentemente di una rappresentazione di carattere "comico" e deprecatorio, come in tutte le schiere di donne deformi, vecchie e brutte che si avanzano a contestare per esatto capovolgimento degli elementi descrittivi il canone della bellezza e della giovinezza, dai "comico-realisti" del duecento e del trecento al Poliziano, fino a una lettera del Machiavelli, al Berni, ai berneschi, all'Aretino, diviene, al contrario, il termine di una celebrazione alta come struttura metrica e come linguaggio, si libera da ogni riso e da ogni intento di farsa, e si trasferisce interamente all'interno del supremo gioco delle immagini e della lingua. L'ironia e il piacere non sono più nel capovolgimento delle

regole canoniche di raffigurazione poetica o in prosa della bellezza femminile e della giovinezza, ma nella dimostrazione dell'abilità costruttiva e sinonimica e di accostamento di suoni e immagini che il poeta esibisce fino al virtuosismo, che sa rendere sublime anche il difetto fisico, facendolo apparire come la ragione profonda della ricchezza compositiva e della dimostrazione d'inventività. Il tono è elevato nella celebrazione amorosa: ma, per suprema ed elegantissima ironia, esso è usato per lodare non la sublimità della bellezza in assoluto, ma il difetto fisico in modo da farlo diventare l'elemento costitutivo di quella nuova incarnazione di bellezza e di esemplarità arriaschiata e assolutamente originale che è la bella donna zoppa. L'ironia è contenuta nel gioco delle immagini: tanta è la potenza inventiva del poeta da essere capace di rendere oggetto di lode morosa il fatto che la donna sia zoppa.

Una situazione analoga si ha in un'altra canzone, che si intitola *Ad un monte sopra il quale camminava scalza una bellissima dama* (LVII). Come anche ne *La bella zoppa*, il Salomoni mostra uno dei caratteri compositivi della sua poesia nell'ambito dell'uso dei mmateriali che gli vengono dal repertorio mitologico e geografico di più comune impiego. Lo zoppo Vulcano, per esempio, Giove tonante, Amore, le frecce e l'arco d'Amore e tutti gli altri elementi della casistica lirica, non sono assunti, come in altri lirici barocchi, quale Pietro Casaburi Urries, tanto per citarne uno dei più oltranzisti nell'inventività metaforica, come punto di partenza di un intreccio e di un eccitamento di metafore sempre più elevate di tono e ingegnosamente esasperate; ma sono in esclusiva funzione del gioco compositivo intorno alla zoppia della bella dedicataria della canzone. Non sono metafore ma piuttosto analogie, omologie, ampliamenti puramente verbali del motivo di fondo, quello per lo più esplicitamente citato nell'intitolazione del sonetto o della canzone. Nel caso del monte, dedicatario della canzone citata, il motivo della lode della bella dama si unisce con quell'indicazione di "scalza" che inserisce una ragione di compatimento, di emozione, di trepidazione per la sfida che i piedi della donna compiono nei confronti delle rocce, dei sassi, delle ghiaie, degli arbusti spinosi, di tutti i tradizionali elementi del paesaggio montano, che risulta esaltato e sublimato dalla bellezza di colei che vi passeggia in una tenuta così poco adeguata, ma anche tale da rilevare meglio il contrasto fra l'apparizione della perfetta incarnazione del bello che è la donna di fronte alla bellezza naturale che le cede, facendosi, anzi, serva del passo di lei. È il consueto paragone fra gli elementi naturali e la donna, analiticamente descritti: ma in questo modo i termini metaforici consueti delle belle nevi del corpo femminile, della durezza petrosa del cuore, del sole dorato che sono i capelli, tale da illuminare il

monte ben meglio del sole del cielo, sono a fondo rinnovati da uno slancio inventivo che appare dominato dal piacere della "trovata", a cui si confà adeguatamente la citazione dei più celebri monti della geografia mitologica, tutti declassati dal fatto che il monte, a cui è dedicata la canzone, vede passeggiare su di sé la bella dama, per di più a piedi nudi.

Un'altra canzone esemplare a questo proposito è quella dedicata a *Le lentigini*, che è, sì, un'ulteriore aggiunta alla casistica della bellezza femminile, ma nel senso del superamento delle consuete (anche a Salomoni) variazioni intorno agli occhi, alle mani, ai biondi capelli, al seno con le relative poma, ai piedi naturalmente nivei, alle labbra, per esaltare, invece, un di più, un aspetto del volto che non rientra assolutamente nell'elenco, anzi in nessum possibile catalogo descrittivo della donna. In più, il Salomoni viene a estrarlo dalla complessiva visione del volto femminile. È un procedimento non tanto analitico, quanto, invece, di esaltazione e di enfatizzazione di un singolo elemento che compone l'immagine del volto, ma non essenziale, anzi del tutto estraneo rispetto ai caratteri della stessa fisionomia, quando non considerato come un aspetto negativo, che diminuisce la purezza dei tratti di candore e di rossore che costituiscono le indicazioni fondamentali della prosopopea della bellezza. Il Salomoni può così pienamente abbandonarsi al piacere e al gioco fantastico delle metafore e delle analogie, che ancora di più rilevano l'unicità delle lentiggini come oggetto di celebrazione poetica, il distacco di esse (se così si può dire) dalla figura complessiva, il loro porsi come manifestazione assoluta di originalità, che attiene, al tempo stesso, all'estetica letteraria e a quella femminile, cioè le lentiggini vengono a offrire l'occasione per l'allargamento del canone delle bellezze della donna in poesia e dell'ampliamento dei concetti predicabili, delle forme metaforiche, delle invenzioni analogiche, fino all'attuazione di quel virtuosismo che è scopo tanto mai fondamentale nel progetto poetico del Salomoni. Le lentiggini sono "macchie belle pompose/ del bel tesoro ond'io/ vivo mendico in povertà d'Amore", anzitutto, con l'abilissimo capovolgimento del valore negativo delle "macchie" nel momento in cui sono parte del tesoro di bellezza e di grazia della donna amata, e subito dopo "tenebre luminose/ del sol ch'amo e desio", riprendendo qui la prima metafora per acuirla nell'ossimoro e al tempo stesso per inserirvi dentro l'allusione astronomica alle macchie solari; sono "lenti non lente a saettarmi il core", con la continuazione anche qui della precedente allusione astronomica nelle lenti dell'esplorazione dei cieli, con l'immediato gioco di parole all'interno del comune costrutto metaforico delle saette d'amore; sono come chicchi di grano, e allora si possono moltiplicare le metafore dell'estate, della mietitura, del sole che indora le lentiggini;

hanno il colore del miele, onde sono nutrimento d'Amore.

Ma, dalla sesta stanza in poi, il Salomoni dispiega, con un'abbondanza non più regolata da nessun freno d'invenzione, il gioco mirabile dei paradossi: "De l'Eritreo profondo/ braman le gemme elette/ lentigini esser dette,/ e braman non fioriti esser chiamati,/ ma di bei fior lentiginosi i prati./ In voi la Luna stessa/ si specchia ambiziosa/ quando le macchie sue scopre più belle,/ et è bramosa anch'essa/ che la sua faccia ombrosa/ stampata di lentigini s'appelle./ Lentigini le stelle/ braman esser chiamate/ de le sfere stellate,/ e vien che di portare anch'io m'appaghe/ lentiginoso il cor di mille piaghe". L'ultimo distico porta sul piano del riso ironico la serie ossimorica, che ha finito con il coinvolgere terra e cielo nella trasmutazione linguistica, onde gemme, fiori, stelle, macchie solari e macchie lunari, tutti questi elementi del repertorio più prezioso della rimeria idillica e amorosa, sono mossi dalla "brama" di mutare il nome e chiamarsi tutti "lentigini" in omaggio alla presenza di queste sul volto della donna amata, gemma, sole, luna e stella secondo il canone metaforico di più generale uso petrarchesco, petrarchista e manierista. È un'invenzione grandiosa, ma che contiene in sé, come chiave d'interpretazione, il piacere del gioco, che si rivela nella conclusione delle piaghe del cuore, anch'esse trasformate e trasfigurate in lentiggini, quasi che tale aspetto del volto della donna amata si sia impresso nel cuore innamorato. Il paradosso è rilevato dal poeta con la formula di presentazione "e vien che ...", che è un modo di prendere le distanze almeno un poco dall'enormità dell'ultimo paradosso, cioè di frapporre l'ironia fra la metafora del cuore "lentiginoso" di piaghe e il lettore inevitabilmente portato a un eccesso di meraviglia, che potrebbe disincantarlo e suscitargli diffidenza nei confronti dell'audacia poetica. Il congedo, del resto, può definitivamente concludere in modo trionfale la trasformazione dell'intero repertorio dell'immaginazione metaforica in lentiggini: anche la scrittura si può definire lentiggine delle carte: "Canzon, s'ancor tu brami/ che bella altri ti chiami,/ di' che le lettere in te diffuse e sparte/ le lentigini son de le tue carte". Come la bellezza della natura (in quanto assunta a linguaggio della rimeria idillica e amorosa) viene a essere condizionata dal fatto che, a opera dell'esaltazione del poeta, il concetto stesso di bellezza si è concretato ormai nelle lentiggini, così la stessa bellezza dell'arte poetica (anche in questo caso con abile ironia) viene a essere presentata come ancora possibile soltanto se si attua il desiderio della personificata Canzone a essere detta il frutto della composizione delle lettere in quanto queste sono "lentigini" delle carte che la costituiscono.

È l'estremo paradosso: natura e arte non bramano che di essere trasformate in lentiggini per poter godere il privilegio nuovo e autentico della

bellezza che ormai, per l'opera del poeta, si incarna nelle lentiggini, così come accade agli stessi fenomeni della vicenda amorosa, come le frecce scoccate dall'arco di Amore, le piaghe che si sono incise nel cuore dell'amante, la crudeltà stessa, come effetto di "onestà", della donna che non vuole corrispondere alla passione, e perfino l'ammonimento a non lasciare che la giovinezza trascorra e che il tempo si porti via la bellezza delle lentiggini, aggiunta alle altre della donna. È, insomma, un totale coinvolgimento del repertorio poetico della celebrazione amorosa, anche nell'aspetto (non molto frequente nelle rime del Salomoni, pur se qualche sonetto sulla caducità della bellezza giovanile, sulle rovine del tempo e della vecchiaia e sull'approssimarsi della morte non manca, ma si direbbe come omaggio a un canone tematico che il Salomoni intende esaurire per quanto gli è possibile, per poi meglio mostrare la sua capacità e il suo impegno di moltiplicatore di casi e di situazioni) pensoso e doloroso dell'ammonimento a non lasciar sparire con il trascorrere degli anni le forme della bellezza senza concedere nulla all'amore: "Deh, pria che 'l tempo insano/ con la sua falce antica/ e con l'antico aratro a voi s'appresse,/ pria che con l'empia mano/ dei mortali nemica/ faccia di voi la preziosa messe,/ concedete voi stesse,/ fatte cortesi e pie,/ a queste labbra mie,/ né state ad aspettar che Morte cruda/ ne' suoi granai vi sepelisca e chiuda". Anche qui il Salomoni si avvale molto sapientemente delle forme del suo inventivo gioco di paradossi e di metafore. Il Tempo e la Morte sono evocati come quelli che verranno a tagliare la messe e a riporre nei granai le lentiggini, che ormai, per metonimia, hanno accolto e compendiato in sé l'intero concetto di bellezza. Sono la bellezza stessa, così come sono l'unica fonte di piacere, l'unico elemento della donna amata che il poeta amante desidera baciare.

È, questo, uno dei momenti supremi delle rime del Salomoni. Ma anche alle prese con un argomento alquanto usato, quale la rappresentazione della donna vecchia come capovolgimento del consueto canone poetico della bellezza e della giovinezza, il poeta riesce a proporre, proprio attraverso l'ironia e il gioco, la novità della sua invenzione, contrapponendo alla descrizione della vecchiaia la "palinodia" della celebrazione dei caratteri che la designano e definiscono, e rovesciando la norma della deprecazione dello sfiorire dell'oro dei capelli e del candore dell'incarnato. Di qui la canzone *La bella vecchia* ricava le ragioni dell'originalità, non perché ci si trovi di fronte a una semplice predicazione ulteriore della descrizione del più arduo a lodarsi dei tipi di bellezza, che è quello che riunisce in sé vecchiezza e bellezza, ma perché proprio gli aspetti canonici della bellezza sono con molto ardimento figurativo nella vecchia mostrati ed esaltati nella loro fisicità: "Il tuo candido seno,/ di bei pomi lascivi/ lieto orticello e giardinet-

to ameno,/ dolci non men, né men leggiadri e vivi/ sempre, benché sian vecchi, i frutti suoi/, ma serba ancor tra noi/ l'antico stile, e con suo pregio eterno/ sprezza del tempo la tempesta e 'l verno". L'audacia descrittiva coniuga sensualità estrema e insistenza sulla vecchiezza delle forme. L'ironia del Salomoni capovolge l'equazione consueta di vecchiaia e deformità fisica, decadenza, rovina, e ricarica di sensualità proprio l'aspetto della bella donna invecchiata. Il Salomoni è perfettamente consapevole del paradosso; e proprio a questo punto innesca il piacere dell'invenzione, fino a toccare il punto supremo di difficoltà nella stanza delle rughe: "Crespa hai la gola, e crespe/ le guance e crespo il petto,/ ma son (mercé d'Amor) quelle tue crespe/ trofeo di leggiadria, non di difetto:/ e qual più bel con crespo volto il mare/ sedendo in calma appare,/ tal tu, mar di beltà, con crespa faccia/ mostri ai nocchier d'Amor la tua bonaccia". L'ingegnosità giunge al massimo dell'intensità, soprattutto nell'uso rinnovato a fondo della similitudine della donna col mare, condotta intorno all'increspamento della superficie marina come giustificazione e rivelazione della bellezza delle rughe del volto e del corpo della donna.

Il Salomoni è ben consapevole della sfida d'audacia, contro il canone poetico della celebrazione delle bellezze della donna, dell'esaltazione dei caratteri tipici della vecchiaia, che va ben oltre anche la casistica della bella zoppa, della bella cieca, delle lentiggini, delle chiome nere (contro la consueta lode delle chiome d'oro), della donna stessa nelle occasioni più diverse, mentre nuota, mentre addenta una melograna, mangia fragole, viene salassata, torce funi e tutti gli altri casi ancora. Il poeta sa che è fuori delle convenzioni poetiche, ma anche delle convenienze sociali la lode erotica e sensuale del corpo della donna vecchia: ma proprio sulla fisicità della donna vecchia insiste. La chioma d'argento, la fronte solcata dalle rughe, gli occhi che languiscono, il viso "pallidetto et esangue", la bocca non più rossa, ma "rosata", gli ormai vecchi "pomi lascivi" del seno, la mano stanca, le rughe, sono analiticamente descritte, ma per contrapporre la loro condizione di decadenza al fascino che tuttavia ne emana e fa ugualmente strage di cuori e soprattutto ancora avvince il poeta. Il Salomoni gioca perfettamente tutte le risorse del genere della palinodia che ha scelto: ma è attentissimo alla sostanza della rappresentazione della donna vecchia in chiave di seduzione sensuale. L'ironia si gioca nello spazio fra il motivo della vecchiaia della donna e l'esaltazione di tale vecchiezza, in tutti gli aspetti fisici in cui si manifesta, come eccitazione dei sensi. Il congedo, come spesso accade nelle canzoni del Salomoni, viene a coinvolgere la stessa scrittura poetica nell'oggetto della rappresentazione. Se questa è la bellezza della vecchiaia, ecco che la canzone stessa sarà meglio garantita

nella sua durata e nella sua grazia poetica: "Canzon, sen vola il tempo,/ ma non temer però le sue quadrella,/ ché diverrai ne l'invecchiar più bella"

È vero che le ottave, le seste rime o i sonetti di argomento storico o encomiastico non si sollevano al di sopra di una rimeria d'occasione non più che abile: ma anche in questo ambito il Salomoni si dimostra ben consapevole che soltanto l'estrema eccitazione metaforica e l'accentuazione dei paradossi possono condurre a risultati di qualche rilevanza e originalità. È il caso del sonetto *Al Sirio per una siccità nel Friuli*; "Scatenato mastin, che furibondo/ con la rabbia ond'hai pregno il sen vorace,/ vomitando per l'aria or vampa or face,/ senza scender dal ciel divori il mondo,/ certo il trifauce latratore immondo/ d'Averno è men di te crudo e mordace,/ e cortese sarìa quanto mendace/ chi ti chiamasse Cerbero secondo./ Guarda l'uscio infernale e morde o fiede/ Cerbero chi, per girne al pianto eterno,/ su la soglia fatal vuol porre il piede;/ ma tu, crudele abitator superno,/ vibri quaggiù da la celeste sede/ d'incendio universale un nuovo inferno". Il Salomoni gioca con grande maestria sulla contrapposizione fra il Cane celeste della costellazione estiva di Sirio, che è causa dello scatenarsi dell'inferno della siccità sulla terra, e il trifauce cane di guardia nell'inferno. Cielo e mondi inferi così vengono assimilati; alto e basso si integrano a vicenda, e la funzione superiore e benefica delle stelle si annulla. Il sonetto ha un'impostazione fra il mitologico e il metaforico che è abbastanza diffuso nell'ambito della più arrischiata e avventurosa lirica barocca: ma il Salomoni si avvale di tale procedimento in funzione dell'argomento non amoroso, privo, di conseguenza, della possibilità di imprimergli il carattere distintivo della variazione e della casistica, e ne deriva l'opportunità dell'esasperazione metaforica e delle similitudini, in modo da trasformare il fatto di cronaca, la siccità nel Friuli, in un evento esemplare, assoluto, dove cielo e inferno si scambiano le parti, autentico spettacolo metafisico di pura tragicità cosmica.

Non è senza significato che il Salomoni, nei versi (sonetti o canzoni che siano) di tipo encomiastico o storico o comunque dedicati nominativamente a personaggi contemporanei, muova regolarmente dal nome, quando questo sia espressivo, per costruirci sopra l'encomio. È un procedimento che si ritrova naturalmente in altri lirici barocchi, come, per esempio, il Dotti, e ha dietro di sé una lunga tradizione di giochi onomastici. Ma nella lirica barocca il procedimento retorico è portato all'eccesso e al paradosso, proprio in funzione dell'idea di dovere poeticamente trascendere la cronaca e di dare al transeunte l'impronta dell'assoluto, la sublimità delle metafore che perpetui, attraverso l'ingegnosità, il virtuosismo, le più complicate *annominationes*, il personaggio di minima importanza o addirittura

privo d'ogni rilievo, ma, in forza del nome che porta, docile a farsi incensare nel più abile linguaggio della poesia. Si capovolge in questo modo il privilegio della poesia, di dare fama, di consacrare azioni e figure esemplari. Il nome è il punto di partenza, quello che consente l'operazione celebrativa della poesia per il tramite delle invenzioni metaforiche che il poeta può crearvi intorno. Penso a sonetti come quello dedicato *Alla signora N. Fabbri* o come quello per *La bella Freccia*: il primo inizia "Fabbra ti chiami tu, fabbra d'Amore", il secondo reca: "Gli strali onde con man possente/ Giove fulminator, Bellona atroce/ le squadre atterra e 'l mondo infiamma e coce,/ Freccia vie più focosa e più pungente,/ Freccia che 'l ferro tuo ne l'aspra mente poni, .../ .../ Freccia crudel quanto leggiadra...". Nel sonetto al signor Andrea Sasso c'è questo inizio: "Sasso, sei vero sasso, in cui rivolto/ l'aureo strale in scarpel, sagace Amore/ formò di propria man, fatto scultore,/ costei che dolcemente il cor t'ha tolto ...". Sono certamente procedimenti facili, che si reggono tuttavia sull'abilità degli usi metaforici e delle variazioni sul nome proprio della dedicataria o del dedicatario.

La possibilità stessa di una poesia encomiastica che sappia uscire dalla banalità, come non accade a quella del Tasso, tanto per un confronto degno (anche se pure il Tasso non rifugge dalle metafore onomastiche), si gioca interamente sull'abbondanza e sullo strenuo accanimento delle metafore del nome. Si veda, come conferma per contrasto, il poemetto in ottave *La patria del Friuli*, nel quale si rivela il limite, immediatamente, dell'esercizio entro una struttura non lirica e non autorizzata alla creazione metaforica continuata, soprattutto perché l'occasione è encomiasticamente limitata e banale ("nel risanamento del signor Domenico Ruzini, luogotenente generale della detta patria"). D'altra parte, anche gli idilli del Salomoni non riescono a resistere nel confronto con quelli del Marino, proprio perché il respiro dell'invenzione metaforica è quello della celebrazione, mentre gli è estraneo il racconto, sia pure mitologico, e anche la descrizione prolungata e diffusa non consente al poeta di prendere fiato e riprendere lo slancio del gioco delle metafore. Non è senza significato il fatto che le canzoni migliori del Salomoni siano quelle che hanno un tema amoroso che è rinnovabile da capo o quasi in ogni stanza, onde le canzoni stesse vengono a costituirsi come sequenze abbastanza staccate di stanze ciascuna costruita su un ambito specifico di invenzione metaforica, mentre risulta presso che del tutto assente un disegno complessivo e ancora di più uno svolgimento di concetti. La canzone, insomma, viene a ricondursi allo spazio e al respiro del sonetto, che è quello adatto al Salomoni, per l'equilibrio fra concetto e creazione metaforica intorno a esso (ovvero fra il dato di partenza della donna variamente occupata o diversamente caratterizzata dal punto di vista

fisico e lo svolgimento in metafore). Accade abbastanza spesso che il Salomoni duplichi o anche moltiplichi i componimenti su uno stesso tema: tre sonetti e un madrigale sono composti *Per un core di seta donatogli dalla sua donna*; due sonetti si intitolano *Veste di color verde della sua donna* e *Veste di color d'onda di mare*; abbiamo *Per una dama connominata della Torre* e *Nel medesimo soggetto; Collana d'oro della sua donna* e *Fregi d'oro intorno alla sua donna; All'aura che spirava nelle chiome sciolte della sua donna* e *Sopra le medesime chiome sciolte*. Questi due sonetti in particolare, insieme con quelli degli abiti verde e azzurro, toccano la perfezione nel duplicare senza nessun'ombra di ripetizione il tema da due prospettive diverse, non sovrapponibili, neppure anzi complementari, per la capacità del Salomoni di reinventarsi ritmo, figure, immagini, metafore, rime, ricominciando davvero da capo in ciascuno dei due componimenti.

Il fatto è che il Salomoni vuole così indicare l'idea che ha della poesia come inesauribile, onde ogni tema o occasione non può mai essere chiusa ed esaurita dallo sviluppo che ne compia il poeta. Le occasioni, pur nella grande varietà dei concetti predicabili e delle designazione della donna amata o contemplata nelle più diverse attività e operazioni o nelle forme e negli aspetti fisici di una casistica che potrebbe moltiplicarsi indefinitamente, ma non infinitamente, sono limitate, e il Salomoni ha l'esatta consapevolezza di tale confine nell'esercizio della *variatio*. Di qui, allora, la duplicazione delle stesse occasioni, che in questo modo accrescono la predicazione poetica, per di più permettendo al poeta il virtuosismo davvero ammirevole di indicare lo stesso tema, ma poi di svilupparlo in forme del tutto autonome. Non si tratta di una sorta di "indifferenza" o di distacco dal tema stesso: al contrario, c'è, dentro, l'idea che la poesia non esaurisca mai quello che tocca, perché è un discorso che può riproporsi sempre nuovo e diverso, e, anzi, è una sorta di ermeneutica delle occasioni del reale o semplicemente immaginate ed escogitate, che si accresce su di sé, e offre sempre ulteriori interpretazioni. Il tema, insomma, appare così significativo e opportuno al poeta che ne vuole indicare egli stesso l'inesauribilità in un solo testo, in un unico sviluppo. Può, invece, essere visto e rappresentato da molti punti di vista, tanto è vero che spesso ritorna più volte, anche al di là del modo più diretto e palese della duplicazione fissata nel titolo. Questa situazione significa anche che è ormai abbandonata l'idea della perfezione assoluta, raggiunta da qualche modello, si tratti dei classici oppure del Petrarca o del Tasso o del Marino. L'accrescimento poetico è raggiunto attraverso la moltiplicazione della trattazione degli stessi motivi, per proposta successiva di rappresentazioni diverse della stessa occasione poetica (soprattutto amorosa). Non c'è nessun supremo modo di dire l'a-

more oppure di predicare l'encomio o di trascrivere in versi le occorrenze di incontri, di stagioni, di presenze femminili o di oggetti. La poesia ha da sperimentare, invece, la possibilità di sempre diverse prove d'autore, e l'insieme di esse costituisce lo scopo del poeta, ermeneuta di un mondo non univoco, non dato una volta per tutte, non più fissabile in canoni di raffigurazioni stabilite a priori come definitivi esempi da imitare.

Si può riconoscere questo procedimento, con l'idea di esercizio poetico che lo regge, in una canzone come *La lite amorosa*, che si svolge come una scena di teatro "comico", così perfettamente essendo sceneggiati i motivi comuni (anche all'altra poesia del Salomoni) delle mutue accuse fra gli amanti di crudeltà, di infedeltà, di durezza di cuore e le proteste di fedeltà, di sopportazione delle pene e delle ripulse. La canzone è un'amplissima variazione intorno a quelli che sono i temi tante volte ripetuti nelle rime del Salomoni, come di infiniti altri rimatori anche petrarchisti di un secolo prima. Quello che è sostanzialmente diverso è l'esercizio ermeneutico del tema attraverso le stanze della canzone, come se il poeta chiamasse a ideale raccolta i modi diversi di giocare su tali motivi di lite amorosa per il gioco ironico un poco e sorridente della moltiplicazione delle interpretazioni, onde più acuminata sia la notazione conclusiva: "Li fé gir con diletto/ dai detti ai baci, e da la lite al letto", cioè, poi, a quel campo di battaglia d'amore che il Salomoni ben conosceva dalle parole della bella natatrice nuda del giardino di Armida, con un passaggio che è qui rilevato dalla consonanza lite-letto. È quanto accade anche nella canzone *Loda l'amor pastorale e biasma quello della città,* che offre al tempo stesso una contrapposizione fortemente rilevata fin dal titolo fra il mondo dell'idillio amoroso, della donna "semplicetta" e innocente anche nei suoi vezzi, e l'inganno, il "veleno", la seduzione falsa di sirena che sono raffigurati come tipici aspetti degli amori cittadini, lontani dalla natura, all'interno di quelle convenzioni e delle conseguenti finzioni che già il Tasso aveva rappresentato nel coro del primo atto dell'*Aminta* e che qui il Salomoni riprende e amplifica, uscendo del tutto fuori dal mito, dal genere pastorale, dalla canonicità letteraria del discorso in quell'ambito.

Non si dimentichino, del resto, la già citata canzone *Le lentigini* e la canzone *La cicala*, entrambe svolte intorno a un unico oggetto di illustrazione e descrizione e celebrazione, ma con la continua ripresa, in ogni stanza, del motivo per vederne da diversi punti di vista gli aspetti e la predicabilità. Opera qui l'elegante ironia del Salomoni, retta dal piacere della variazione e, al tempo stesso, del capovolgimento delle immagini canoniche dedicate alla bellezza femminile o alla cicala, fino alla battuta conclusiva, esemplarmente esagerata nel paradosso, per la trasposizione della

lode, riferita tipicamente ai sommi poeti, all'insetto che è stato oggetto di rappresentazioni contraddittorie, fra simbolo della poesia e fastidioso accompagnatore, stridulo e monotono, dell'arsura estiva: "Tu sol te stessa di cantar sei degna". Le stanze si susseguono, infatti, come contestazione e ritrattazione, nei confronti del canto della cicala, di quanto è stato detto nella tradizione poetica, con la parallela confutazione degli eccessi di lode per l'altro sempre celebrato canto nella natura, che è quello degli uccelli: "Delicati augelletti/ cantori lascivetti/ son questi, che di buono/ non hanno altro che 'l suono,/ e sol tra noi mortali han questo vanto,/ ch'han dolce sì, ma infruttuoso il canto". La cicala, invece, è l'annunciatrice dei frutti, della messe in specie. Si capovolgono i termini stessi della poesia dell'idillio. Il canto più lodevole non è quello che i poeti hanno sempre celebrato degli uccelli, in quanto voce amorosa della natura primaverile, ma quello della cicala, che è il canto del lavoro premiato dal frutto. L'elencazione degli uccelli canori è in funzione della proclamazione della superiorità del canto della cicala sul loro, in quanto è un canto fruttuoso, utile a rammentare la maturazione delle messi, non semplicemente decorativo: "Non s'ode stile/ al tuo pari o simìle:/ ti cede il raparino,/ t'onora il lucherino,/ et è col calderugio e col fringuello/ presso il tuo rauco stil rauco il fanello./ Vinto ti cede spesso/ il rosignuolo anch'esso,/ ritiene presso te muta/ Progne la lingua arguta,/ né spande augel per l'aria o voce od ala/ che divenir non brami una cicala". Qui il paradosso si raffina e sublima in un crescendo di agonistica rappresentazione della superiorità, che il poeta crea, del canto pur rauco della cicala su ogni canto d'uccello, fino alla battuta conclusiva sulla brama di tutti gli uccelli di trasformarsi in cicale per poter cantare come lei. Tutta la natura, anzi, a un certo punto è rappresentata mentre rende omaggio al canto della cicala: "I' vò ben dir ch'io vidi,/ or nei campi, or nei lidi/ ove tu dispiegavi/ gli strepiti soavi,/ l'ali ritrose e i passi fuggitivi/ quinci arrestar i venti e quindi i rivi./.../ Vidi i rami baciarti,/ vidi le fronde ornarti,/ e tratti dai tuoi carmi/ correr i tronchi e i marmi,/ e vidi il carro aurato il dio di Delo/ spesso arrestar, per ascoltarti, in cielo./ Quel dio che assai più brama/ le tue canzoni, e l'ama/ vie più che l'armonia/ d'Euterpe e di Talia,/ e fa, fermando i corridori adorni,/ per udirti cantar, più lunghi i giorni". La cicala arresta i venti e lo scorrere dei rivi vincendone i suoni col suo canto, costringe rami e fronde a renderle omaggio, opera gli stessi miracoli di Orfeo, muovendo col proprio canto tronchi e marmi, addirittura sconfigge nella considerazione di Apollo le Muse, e lo costringe a prolungare il giorno per stare ad ascoltarla, raffrenando il corso dei suoi cavalli celesti.

Ma, allora, sotto l'esaltazione paradossale e caricata della cicala, si può

fare l'ipotesi che ci sia un'intenzione di poetica un poco più significativa e responsabile del puro e semplice esercizio della variazione nel gioco innografico, così come avviene nel caso della canzone dedicata alla bella zoppa o alle lentiggini. Qui è il canone della bellezza a essere mutato a fondo, ed emblematicamente il Salomoni si affida a due esemplificazioni clamorose. L'irregolarità, la disarmonia, vengono a essere elementi costitutivi di un nuovo modo di intendere il concetto di bellezza, per un verso; per l'altro, si tratta dell'indicazione dell'enorme allungamento dello spazio del potere della bellezza stessa, che occupa così territori alieni, impreveduti. Il Salomoni intende indicare che il canone della bellezza è mutato. Non si tratta, si badi bene, dell'effettiva credenza nella zoppia come elemento decisivo nel determinare l'assenso amoroso o delle lentiggini come attrattiva unica ed essenziale nell'avvincimento amoroso, e neppure si tratta di una motivazione esclusivamente dettata dal piacere della casistica quanto più ricca possibile di proposizioni e di proposte. Siamo di fronte a un'allegoria quanto è più possibile evidente del mutamento del concetto di bellezza, che si compiace dell'irregolarità contro la tradizione classicistica dell'ordine, della misura, dell'armonia. Certamente altri barocchi più apertamente manifestano tale concetto di bellezza. Ma il Salomoni ne rivela, tuttavia, la consapevolezza, pur in modo discreto e con l'uso del paradosso e dell'ironia, come nelle variazioni intorno al tipo femminile e alle cornici entro cui la "bella donna" è collocata. Che il poeta abbia coscienza della trasformazione che sta avvenendo e a cui intende, anzi, attivamente collaborare, si comprende proprio dalla canzone dedicata alla cicala, fin dall'inizio: "Oh rauca sì, ma rara,/ stridola sì, ma cara,/ de la dea biondeggiante/ messaggera volante,/ de la stagion più fruttuosa e calda/ canora insieme e strepitosa aralda,/ questa acerba tua voce/ offende, ma non noce;/ ruvidetta e loquace,/ spiace a l'orecchie e piace,/ anzi mai sempre è con diletto udita,/ e quanto è più spiacente, è più gradita".

Sì, siamo al di là di gran lunga del Tasso e anche delle musiche mariniane, almeno di quelle della *Lira*. Qui ci troviamo di fronte alla celebrazione della dissonanza, che si incarna nella rauca e stridula cicala, erede dell'armonia classica nell'esercizio delle più straordinarie ed elette funzioni del canto, si tratti del fermare addirittura il corso del carro del Sole (come Orfeo fece con gli eventi penali degli inferi), oppure del movimento dato a pietre e alberi, ma proprio con la propria disarmonia, che si sostituisce al suono dolce e melodioso dei rivi, dei venti, soprattutto degli uccelli e dell'usignolo mariniano anzitutto. La vittoria sull'usignolo, nelle rime del Salomoni, non è del musico e cantore come nell'*Adone*, che vince di forza, di intensità, di armonia di canto e di suono: è della stridula e ruvi-

detta cicala. Il mutamento di prospettiva è netto. Il piacere non deriva più dalla regolarità e dall'armonia, ma dalla raucedine, dall'acerbezza, dall'irregolarità. Anzi, la spiacevolezza del canto disarmonico è quello che più piace, l'"offesa" all'orecchia, che la disarmonia comporta, è, invece, oggi la fonte di un nuovo piacere che si sostituisce, negandolo, al piacere della dolcezza, della misura, della concordia dei suoni. Il poeta moderno ha da perseguire tale acerbità di suoni, tale ruvidezza di accenti, tale offesa delle orecchie per poter piacere in modo del tutto nuovo, cacciando fra gli emblemi desueti usignoli, calderugi, lucherini, fringuelli e fanelli e tutta l'ornitologia lirica più armoniosa e più liricamente e idillicamente celebrata e, anzi, fatta oggetto di similitudini autoelogiative da parte dei poeti, classici o moderni che siano. Le Muse stesse sono abbandonate e messe da parte da Apollo, che consacra il nuovo emblema di cantore. Gli emblemi passati della sublimità armoniosa del canto, per maggiore paradosso, sono rappresentati mentre bramano (invano, naturalmente) di poter assimilare il loro canto ormai desueto a quello ruvido e rauco della cicala, figura della nuova concezione della poesia come disarmonia e contrasto.

Il paradosso ulteriore del Salomoni è nella ricerca, invece, sempre della "bella donna", per zoppa o cieca che sia, e dell'armonia, sia nei sonetti, sia nelle canzoni, sia nei madrigali. Ma l'acume metapoetico, come ulteriore elemento del gioco e della variazione poetica, lo induce a esprimere il senso e le forme della nuova idea di poesia e di bellezza che si è venuta elaborando intorno a lui. Più di altri poeti barocchi, il Salomoni svolge tale discorso metapoetico nella sua raccolta di rime, continuando certamente, in questa prospettiva, i suggerimenti del Marino della *Lira* e della *Galeria*. Anche i versi di argomento sacro e quelli encomiastici finiscono, così, ad assumere una funzione meno d'obbligo e più di opportunità offerta al poeta per le sue prese di posizione a proposito dell'idea di poesia e delle varie funzioni che essa ha; e la canzone all'Angelo custode appare, a questo proposito, particolarmente significativa. Anche qui è la ragione della funzione del Salomoni di non minore punto di riferimento nell'ambito della conoscenza della poesia barocca.

MARCELLA STRAZZUSO

SAVERIO SCROFANI
PROFILO DI UN INTELLETTUALE CONTROVERSO

Il profilo intellettuale di Saverio Scrofani è stato, nel corso degli anni, soggetto a modificazioni di consistente entità tali da delineare, di volta in volta, il ritratto di un personaggio diverso. E se da un lato tale meccanismo è imputabile alla natura stessa dell'attività critica che nel tempo affina i suoi strumenti d'indagine modificando le ipotesi iniziali, dall'altro è l'ambiguità propria dell'intellettuale che ne rende difficile una definitiva caratterizzazione[1].

---

[1] Saverio Scrofani nasce a Modica il 21 novembre 1756. Trascorre la sua giovinezza a Siracusa presso lo zio materno monsignor d'Alagona, vescovo della città per mezzo del quale, dopo aver preso gli ordini sacri, ottiene incarichi politici a Palermo, ma in seguito ad un grave episodio di truffa è costretto ad allontanarsi. Hanno così inizio, nel 1787 i suoi viaggi in Italia e Francia. È a Firenze e poi a Parigi dove conosce Raynal e Rozier ed assiste ai primi eventi della Rivoluzione sui quali, ritornato a Firenze, scrive, nel 1791, l'opuscolo *Tutti han torto ossia Lettera a mio zio sulla Rivoluzione di Francia.* Contemporaneamente compone il suo primo saggio di economia, la *Memoria sulla libertà del commercio dei grani della Sicilia.* A questa fanno seguito altre opere tra le quali il *Saggio sopra il commercio generale delle nazioni d'Europa, colla aggiunta del commercio particolare della Sicilia* (1792); *La vera ricchezza delle campagne, ossia corso di agricoltura* (1793). Per questi scritti Scrofani ottiene l'iscrizione all'Accademia della Crusca e viene chiamato a Venezia dove ottiene la nomina di professore d'agricoltura e poi quella di sovrintendente generale dell'agricoltura e del commercio con il Levante. In seguito a tale incarico, fa un viaggio in Grecia, Morea ed Asia Minore. Al rientro pubblica una *Relazione sullo stato attuale dell'agricoltura e del commercio delle isole veneziane, della Morea e della bassa Romelia* e, a Londra nel 1799, la migliore delle sue opere letterarie il *Viaggio in Grecia fatto nell'anno 1794-95* che nel 1801 verrà edita a Parigi in traduzione francese. Successivamente si stabilisce a Parigi dove continua gli studi storici ed economici pubblicando nel 1806 *De le guerre servili in Sicilia* e nel 1807 *La guerra de' tre mesi.* Nel 1809 ritorna nel Regno di Napoli dove diviene attivo collaboratore del ministro di polizia, ma non ottiene da Murat nessun incarico di rilievo. Al rientro dei Borboni, nel 1814 re Ferdinando lo nomina direttore della Statistica e del Censimento, incarico che mantiene fino al 1822. Ritiratosi a vivere a Palermo, muore il 7 marzo 1835.

Le iniziali biografie, risalenti alla prima metà dell'Ottocento e alle quali non è ignota la mano dello stesso Scrofani come ha dettagliatamente ricostruito R. Zapperi, hanno confezionato il ritratto di un buon patriota, scrittore pacifico e laborioso, animato da settecentesca sollecitudine per la felicità dei popoli, la cui vita appare "spesa in viaggi d'istruzione, in opere di pubblica utilità, al servizio dei vari governi del tempo, in brillanti e dilettose esercitazioni letterarie"[2].

A ridimensionare tale quadro di perbenismo ed integrità morale interviene contestualmente lo stesso Zapperi che accentua, senza tuttavia perderne di vista i meriti, gli elementi negativi del pubblicista, definendolo un avventuriero ed una spia e sottolineando come l'acquisizione di "una moderna coscienza borghese di orientamento politico moderato, laico e riformista" fosse avvenuta "in un uomo ancora così profondamente partecipe della vecchia tradizione intellettuale italiana, retorica e cortigiana, intesa alle cure del «particulare» e radicalmente dissociata dallo sviluppo generale della società"[3].

La più recente codificazione del personaggio è quella fornita da G. Giarrizzo che, soprattutto nell'*Introduzione* alle "*Memorie inedite*", sostituisce all'immagine dell'avventuriero quella più moderna di tecnico, "autore di project", quale lo stesso Scrofani voleva farsi riconoscere[4].

In effetti per rintracciare un unico denominatore che renda ragione di un operato complesso ed a volte contraddittorio è necessario valutare con particolare attenzione ed in un'ottica diacronica, il contesto geografico e storico (caratterizzato in quegli anni da vorticosi rivolgimenti politici) e le forti implicazioni tra lo scrittore e le formazioni sociali coeve. Scrofani, infatti, appartiene ad un gruppo che, per quanto variegato al suo interno, appare ben preciso e fortemente strutturato in quanto costituito da quegli intellettuali che, impegnatisi in maniera nuova negli anni del riformismo illuministico, tentarono di continuare la loro azione di modernizzazione sotto il regime napoleonico e durante la Restaurazione.

Tale gruppo, al di là delle peculiarità proprie delle differenti realtà regionali, si mostra sufficientemente omogeneo su tutto il territorio nazionale tanto da permettere a personalità irrequiete come l'abate siracusano, di spostarsi con estrema facilità attraverso l'Italia, garantendo una contiguità

---

[2] R. Zappieri, *La "fortuna" di un avventuriero: Saverio Scrofani e i suoi biografi* in "Rassegna storica del Risorgimento", luglio-settembre 1962, p. 447.

[3] *Ivi*, p. 471.

[4] G. Giarrizzo, *Introduzione* a S. Scrofani, *Memorie inedite*, Palermo, 1970, p. 24.

progettuale al loro operato ed una fedeltà di fondo alle tesi sostenute.

Scrofani, come molti intellettuali coevi, si pone in rapporto dialettico con il potere che sceglie quale interlocutore privilegiato e non riesce a progettarsi in una dimensione che non sia quella ufficiale dell'azione di governo. Motivazioni complesse, non escluse alcune di carattere utilitaristico, lo inducono a tale determinazione e soprattutto l'esigenza di intervenire nel dibattito pubblico fornendo le proprie competenze per una risoluzione illuminata dei problemi della società. In tal modo percorre una parabola comune a molti uomini che da interlocutori privilegiati del principe nell'ultimo Settecento, divennero, con diverse fortune, funzionari del regime napoleonico e successivamente dei sovrani della Restaurazione. L'impostazione moderata della propria proposta politica ed economica, la capacità di registrare con prontezza i fenomeni del tempo e di cogliere le linee di tendenza della storia ne fanno, infatti, un prezioso consigliere, mentre la spregiudicatezza e l'ambizione di cui dà prova appaiono virtù necessarie per chi vuole incidere sul tessuto storico, ma non possiede a sufficienza nè una solidità patrimoniale, nè una rete di parentele illustri che lo garantiscano dalla utilizzazione del compromesso.

E proprio la mobilità di Scrofani consente di cogliere un fitto gioco di rinvii politici ed economici tra le realtà più significative dell'ultimo Settecento e del primo Ottocento italiano: il Granducato di Toscana, la Repubblica Veneta, il Regno di Napoli e di dilatare tale confine nazionale (in virtù di quella fusione di regionalismo e cosmopolitismo che costituisce la marca degli intellettuali di formazione illuministica) con l'inclusione di stati europei di forte richiamo ideale come la Francia, avanguardia di sperimentazioni politiche ed istituzionali o la Grecia, testimone di un passato ideale e gravida di palpiti sentimentali e neoclassiche immaginazioni.

Con la Sicilia, dalla quale è costretto a fuggire nel 1787 e nella quale concluderà la sua esistenza nel 1835, Scrofani mantiene un forte vincolo ideale. Ad essa è legata la sua formazione giovanile e la sua fisionomia sociale di membro appartenente ad un ceto intellettuale strettamente dipendente da quello aristocratico, dal quale riceve un supporto economico ed al quale desidererebbe integrarsi attraverso l'acquisizione della priorità.

Scrofani condivide l'orientamento politico ed il progetto culturale dei riformisti siciliani destinatari, nella persona dello zio G.B. Alagona, vescovo di Siracusa, del *Tutti han torto*, ma amplia tale ottica attraverso l'apporto della conoscenza di altre realtà regionali, politiche ed economiche e la lettura di testi di famosi pubblicisti quali Raynal e Linguet ed altri ancora.

L'opuscolo, paradigma, nel suo miscuglio di ambiguità ed incertezze, della reazione immediata del ceto dirigente italiano ai fatti del '99, contie-

ne la riflessione dell'accorto abate sui fatti della Rivoluzione francese. L'impostazione moderata, che pure presenta come inevitabile l'evento rivoluzionario, deriva le sue articolazioni dall'esperienza intellettuale maturata da Scrofani prevalentemente durante i soggiorni fiorentino e veneziano.

L'orientamento tecnico-pratico del dibattito illuministico veneto, la celerità dell'informazione giornalistica e la circolazione eccezionalmente ampia della nuova cultura francese, la frequentazione dei salotti culturali della repubblica (dove erano presenti intellettuali come Fortis, Ortes, Caminen, ecc.) sono alla base del *Tutti han torto*[5]. Il testo, che condivide le preoccupazioni di tanta pubblicistica sorta contemporaneamente ai fatti e della quale costituiscono un tipico esempio le *Riflessioni sulla rivoluzione in Francia* di Burke del 1790, manifesta una sicura originalità nell'impostazione economica dei fatti politici. Scagionati i "lumi" dalle loro eventuali responsabilità, le cause dei sovvertimenti vengono rintracciate da Scrofani nel grave deficit in cui si trascina la Francia sin dal tempo di Luigi XIV e soprattutto nella illogica divisione in tre ordini della società francese, causa di gravi ingiustizie sociali e di una illusoria ricchezza economica, mentre l'unico rimedio, che consenta la salvaguardia degli interessi dei proprietari, gli appare una politica finanziaria basata sulle imposte dirette e tesa ad evitare il censimento delle terre.

Contemporanea al *Tutti han torto* è la *Memoria* presentata al re Ferdinando I di Napoli, nell'aprile 1791, a Firenze. La realtà economica siciliana con la sua peculiare struttura della proprietà fondiaria e del regime daziario da un lato e l'adesione alle tesi degli economisti classici inglesi e francesi, mediate dalla cultura veneta e toscana ma egualmente dibattuti anche nell'isola, determinano l'impostazione del trattato.

Scrofani, divenuto difensore della proprietà e del latifondo, riesce a conciliare le tesi baronali con le esigenze di produttività spostando l'accento dalle tesi fisiocratiche dell'imposta unica e dello smembramento della grande proprietà, che avrebbe colpito gli interessi degli agrari, al potenziamento dell'agricoltura attraverso la libera circolazione dei suoi prodotti ed una più attiva politica degli investimenti. Solo un alto livello dei profitti in agricoltura, infatti, può garantire attraverso le eccedenze il salariato e determinare, in maniera indiretta, mediante un'accumulazione di capitali,

---

[5] Sul *Tutti han torto* cfr. R. Zapperi, *La composizione del "Tutti han torto" di Saverio Scrofani e la sua diffusione in Italia*, "Annali della scuola speciale per archivisti e bibliotecari dell'Università di Roma", giugno-dicembre 1961.

un progresso reale nelle arti e nel commercio e quindi un progresso generale della società. A garanzia di tale modello di sviluppo economico che riconosce la terra come unica produttrice di ricchezze viene invocato l'esempio della Toscana del granduca Leopoldo, di Gianni e di Biffi Tolomei che costituiva il polo positivo di una dialettica tra le due regioni che, nell'ambito economico, era del resto particolarmente viva in molti siciliani.

Se dunque per Scrofani la Francia appare costituire il referente principale della teorizzazione politica come esempio in negativo di esasperazione della conflittualità sociale e la Toscana il modello della sua teorizzazione economica, nel *Viaggio in Grecia*, la più interessante delle sue scritture letterarie, un'altra realtà geografica manifesta la propria centralità nell'immaginario culturale dello scrittore[6].

La Grecia, configurandosi quale passato ideale dell'uomo consente, all'interno dell'opera, l'articolazione di un discorso atemporale che negli ideali di virtù, libertà e democrazia fonde mito neoclassico e primitivismo roussoviano. La grandezza dell'antica regione è infatti quella propria di una civiltà originaria che ha attinto la sua forza dal contatto diretto con la natura ed il viaggio è insieme esperienza intellettuale ed incontro fisico con luoghi densi di suggestioni; privilegiati appaiono infatti i meccanismi della sensazione che sembrano mediare il recupero dei contenuti e sopraffare i processi logici del pensiero.

L'esito di tale itinerario è comunque deludente: l'habitus critico dell'intellettuale illuminista non può non cogliere lo stridente contrasto tra gli splendori del passato e l'attuale miseria, che sembra comprometterne la portata ideale, o manifestare il suo ironico disappunto nei confronti delle antiche superstizioni o ancora affiancare al ricordo delle libertà della Grecia quello delle violenze e delle ingiustizie della storia di Roma contribuendo in tal modo ad incrinare l'unità dell'eredità classica.

All'interno del testo l'accento si sposta di continuo dal piano della storia politica a quello della realtà naturale e l'unità della Grecia antica e moderna viene ritrovata in una realtà arcadica di greggi e pastori che l'autore sperimenta con particolare piacere e che gli consente di rapportare le immagini della tradizione idillica (da Gessner a Meli recentemente rinverdi-

---

[6] Il *Viaggio in Grecia* venne ripubblicato quasi integralmente da C. Cordié (Milano, 1945). successivamente alcune pagine vennero introdotte da L. Vincenti in *Viaggiatori del Settecento* (Torino, 1950) e da E. Bonora in *Letterati, memorialisti e viaggiatori del Settecento* (Milano-Napoli, 1951). Più recenti l'edizione a cura di C. Mutini (Roma, 1965, *Poeti e prosatori italiani*) e quella a cura di R. Ricorda (Venezia, 1988).

ta) alle contemporanee teorizzazioni fisiocratiche che vantavano il primato dell'agricoltura.

Il *Viaggio* s'inserisce in un genere largamente visitato dagli scrittori settecenteschi. Suggestioni e spunti provengono dai testi più in voga della cultura europea (Sterne, Barthélemy, ecc.) e dalle scritture contemporanee (relazioni e lettere di illuministi quali Biffi, Frisi, Pilati ed opere di maggiore spessore letterario come il *Viaggio in Dalmazia* del Fortis o il *Viaggio sul Reno* del Bertola) di autori italiani della cui frequentazione, a Firenze e Venezia, Scrofani amava compiacersi e che suggeriscono strutture compositive, interessi conoscitivi, figurativismo neoclassico e preromantiche vibrazioni. Su tutto prevale quell'impegno di esattezza scrupolosa nell'informazione che aveva caratterizzato i precedenti scritti del pubblicista, attento cronista dei fatti contemporanei.

Tale impegno riprenderà il sopravvento successivamnete e si concretizzerà in scritti di economia e storia e non verrà mai disgiunto dal desiderio, fortemente illuministico di partecipazione alla gestione del potere che accompagnerà Scrofani, con esiti alterni, fino alla fine della sua vita.

DOMENICO TANTERI

COME LAVORAVA FEDERICO DE ROBERTO: UN ESEMPIO

Se è proprio del 'metodo' letterario dei veristi in genere (almeno in linea di principio) prendere le mosse o lo spunto, per le loro narrazioni, da dati ed elementi offerti dalla realtà, possibilmente da semplici fatti di cronaca (i *faits divers* dei francesi, spesso italianizzati nel tardo Ottocento in «fatti diversi»)[1], nel caso di De Roberto — epigono ed 'estremizzatore', per molti versi, delle poetiche e delle 'tecniche' del verismo — ci troviamo in presenza di una manifestazione estrema, appunto, di un esempio limite (e in un certo senso, si direbbe, 'da manuale') di tale tipo di procedimento letterario, in quanto non solo il fatto di cronaca da cui il narratore trae lo spunto è perfettamente individuabile, ma è anche possibile isolare uno stadio intermedio nel processo di trasformazione (o di 'trasfigurazione') che il fatto stesso subisce nel passaggio dallo stato primitivo di 'materiale' grezzo a quello di prodotto letterario e artistico finito: stadio che è rappresentato da una prima elaborazione del dato, di tipo cronachistico in senso stretto, da parte dello stesso autore che lo elaborerà poi ulteriormente fino a conferirgli appunto la forma artistica definitiva. Ci troviamo insomma nelle condizioni ideali, quasi da laboratorio, per osservare e ricostruire appunto l'intero processo attraverso cui l'operazione letteraria veristica si realizza. Ecco perché non ci sembra del tutto 'indebita' l'utilizzazione, per il presente lavoro, del titolo (*Come lavorava De Roberto*, appunto) proposto da Paolo Mario Sipala nel capitolo conclusivo del suo succoso profilo

---

[1] È superfluo rinviare, per quanto riguarda gli italiani, a racconti come *Storia fosca* di Luigi Capuana o *L'amante di Gramigna* di Verga e alle rispettive note introduttive o preamboli (il racconto capuaniano — e in particolare la nota aggiunta dall'autore già nella prima edizione in volume — si può leggere in L. CAPUANA, *Racconti*, a cura di E. GHIDETTI, tomo I, Roma, Salerno Editrice, 1973, pp. 173 sgg.), in cui la poetica del 'fatto' viene chiaramente enunciata (o addirittura — nel caso di Verga — 'sublimata'); per quanto riguarda i francesi, basti pensare, già prima delle teorizzazioni di Zola, agli spunti 'cronachistici' di *Le Rouge et le Noir* e di *Madame Bovary*.

dello scrittore catanese — certo, in senso diverso dal nostro — per un auspicabile studio sui processi di formazione e costituzione dei testi derobertiani[2].

Sipala, invero, pensa, con quel titolo, a una ricerca di tipo essenzialmente filologico, una sorta di continiana 'critica degli scartafacci' fondata su un accurato e sistematico studio delle varianti testuali. Molto più modestamente, noi ci limitiamo qui a prendere in esame solo un aspetto specifico e circoscritto del 'metodo di lavoro' di De Roberto: appunto l'utilizzazione e l'elaborazione narrativa di dati della realtà, il passaggio dalla realtà all'arte attraverso una fase intermedia costituita dalla descrizione-interpretazione della realtà fornita, in chiave cronistico-giornalistica, dallo stesso scrittore. In particolare, mostreremo come alcuni momenti, episodi, pagine dei maggiori romanzi derobertiani traggano spunto ed abbiano il loro antecedente 'materiale' in fatti e aspetti della realtà e della vita (politica, sociale, culturale, 'mondana') catanese, di cui De Roberto era stato testimone e cronista sulle pagine del «Fanfulla». Per il nostro lavoro ci avvarremo del volume in cui Giovanna Finocchiaro Chimirri ha raccolto gli articoli inviati al giornale romano dal giovane corrispondente da Catania tra il 1880 e il 1883[3].

Già la sensibile curatrice della raccolta, invero, ha osservato che, in generale, «la produzione giornalistica del De Roberto mostra la storia del suo pensiero e ne illumina l'opera di narratore»[4] e che, più specificamente, le cronache pubblicate sul «Fanfulla» «ci permettono [...] di cogliere fruttuosi presentimenti e germi non dispersi della futura opera del De Roberto»[5]. La Chimirri, tuttavia, si limita a queste apodittiche affermazioni di carattere generale, senza suffragarle con prove o esemplificazioni; né, del resto, ciò rientrava fra i suoi compiti. Nostro proposito è invece appunto individuare e mettere a fuoco i «presentimenti» e i «germi» della futura opera derobertiana a cui la curatrice del volume accenna e porli a raffronto con le pagine nelle quali tali «germi» hanno dato il loro frutto narrativo, al fine di illuminare e chiarire il dinamico rapporto, di tipo essenzialmente veristico, che lega il 'documento' reale alla creazione narrativa.

Un primo esempio di utilizzazione e rielaborazione narrativa di 'fatti'

---

[2] Cfr. P.M. SIPALA, *Introduzione a De Roberto*, Bari, Laterza, 1988, p. 155.

[3] F. DE ROBERTO, *Cronache per il Fanfulla*, a cura di G. FINOCCHIARO CHIMIRRI, Milano, Quaderni dell'Osservatore, 1973.

[4] G. FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Introduzione* a F. DE ROBERTO, *Cronache...*, cit., p. 6.

[5] Ivi, p. 21.

reali che già erano stati oggetto di cronaca giornalistica da parte del giovane corrispondente del «Fanfulla» (e che già negli articoli del giornale romano avevano fornito lo spunto per notazioni e considerazioni le quali poi, a lor volta, sarebbero state anch'esse riprese e opportunamente rielaborate nel nuovo contesto romanzesco) si trova nell'*Illusione*.

Nel capitolo VIII della parte prima del romanzo un festoso evento interviene a rompere la monotonia della torpida vita di Milazzo e a risollevare la protagonista dallo stato di prostrazione in cui l'aveva gettata il brusco e forzato troncamento della relazione sentimentale con Errico Sartana: si tratta dell'arrivo della squadra navale, che, dando occasione a banchetti e ricevimenti, a feste danzanti e a luminarie, e soprattutto offrendo alla cittadinanza lo spettacolo delle regate, suscita una grande animazione in tutto il paese e specialmente nella buona società. L'episodio ha una importante funzione nell'intreccio del romanzo, in quanto avvia il superamento della crisi di Teresa, che si concluderà, poi, nel capitolo seguente, col suo matrimonio.

Bene. Se noi andiamo a leggere gli articoli apparsi sui numeri del 13 e del 16 luglio 1880 del «Fanfulla» (contrassegnati nel volume curato dalla Chimirri dai numeri 10 e 11), che sono dedicati alla venuta della squadra navale a Catania, riscontriamo numerose e quasi puntuali corrispondenze tra i fatti descritti dal diciannovenne cronista e quelli rappresentati undici anni dopo dal già maturo narratore: dalle cerimonie ufficiali e mondane alle regate, dalla premiazione dei marinai vincitori all'illuminazione delle navi; perfino il numero e il tipo di tre di queste (una ammiraglia, due corazzate e un avviso nella cronaca fanfulliana[6]; «tre corazzate e un avviso» nel romanzo[7]) sono identici, e così pure, addirittura, i nomi di due delle unità: *Palestro* e *Roma* (che nella cronaca fanfulliana sono attribuiti a due navi appartenenti non alla divisione venuta a Catania, ma a quella che si era ancorata nel mare di Messina: appunto quella — del resto — di cui si parla nel romanzo); unica differenza, su questo piano puramente 'fattuale', l'ambientazione dell'evento, che nei resoconti giornalistici ha luogo a Catania, nel romanzo a Milazzo. Né d'altra parte la corrispondenza tra le due 'versioni' riguarda esclusivamente dati di ordine materiale, ché anche il clima di signorile mondanità che è proprio delle pagine dell'*Illusione* è presente e, diremmo quasi, tangibile già nelle cronache fanfulliane, il cui

---

[6] Cfr. F. DE ROBERTO, *Cronache...*, cit., p. 41.

[7] Le citazioni da *L'Illusione* si riferiscono all'edizione curata da C.A. MADRIGNANI per la collana «I Meridiani», F. DE ROBERTO, *Romanzi, novelle e saggi*, Milano, Mondadori, 1984. In questo caso, p. 108.

stile, del resto, presenta già — specie nel secondo dei due articoli — tipiche movenze narrative. Perfino un motivo psicologico è accennato in uno (ancora il secondo) di questi pezzi giornalistici («... e poi arriva l'ora degli addii, che sono sempre mesti, e poi si rientra nelle deserte vie della città ed il bel sogno è svanito»[8]), che sembra quasi preannunciare, sia pur lontanamente, le reazioni e i sentimenti suscitati nell'animo di Teresa dalla partenza della squadra navale (e, con essa, dell'ufficiale con cui la protagonista aveva abbozzato un platonico *flirt*).

Vale la pena, comunque, di soffermarsi a considerare un po' più attentamente i due testi in esame (cioè, da una parte, i due articoli del «Fanfulla» presi nel loro insieme, e visti quindi, in questo senso, come un unico testo, dall'altra, le pagine del romanzo dedicate all'episodio in questione) e compiere un raffronto un po' più ravvicinato e puntuale, dal quale si possono trarre interessanti indicazioni sul modo di operare del De Roberto narratore e, in particolare, sull'origine documentaria di almeno una parte della sua narrativa (o, se si preferisce, sul rapporto tra 'documento' ed elaborazione artistica e sulle linee direttive e le modalità di tale elaborazione nell'opera dello scrittore siciliano).

Per cominciare, possiamo subito individuare alcuni elementi e dati coincidenti (a taluni dei quali, per altro, si è già accennato); elementi e dati che, proprio in virtù della loro coincidenza, permettono di 'sovrapporre' i due testi e di meglio evidenziarne e metterne a fuoco, così, anche le differenze, aiutandoci quindi a coglierne più in profondità la natura e il senso.

Tra siffatti 'punti di coincidenza' possiamo qui indicare: il ricevimento offerto dalle autorità locali all'ammiraglio e agli ufficiali[9]; l'invito rivolto, in contraccambio, dall'ammiraglio alle autorità locali e ad «un gran numero di belle signore» a visitare le navi[10]; le regate, che già negli articoli del «Fanfulla» sono descritte con una vivacità, un senso del ritmo e un gusto paesistico

> («Acque limpide e calme; una folla innumerevole stipata sulla spiaggia e sul molo; gran numero di imbarcazioni di ogni forma e dimensioni [*sic*] addossate ai colossi di guerra; luce rosea del tramonto; assordante ronzìo delle lance a vapore; allegrezza e soddisfazione in ogni volto.
>
> [...] Le lance, come nobili destrieri caracollanti, si preparano alla gara, spingendosi avanti, tornando indietro, girando; addestrandosi in mille guise.

---

[8] F. DE ROBERTO, *Cronache...*, cit., p. 44.

[9] Cfr. ivi, p. 41 e *L'Illusione*, p. 108.

[10] *Cronache*, p. 42 (la citazione sopra riportata) e cfr. *L'Illusione*, p. 109.

> Un colpo di moschetto dà l'avviso della partenza. In un attimo il mare s'intorbida sotto la vigorosa spinta dei remi. I corpi dei patroni, ritti a poppa, spiccano sul fondo azzurro, dimenandosi come ossessi per infondere coraggio ai rematori e per battere il tempo. Mille sguardi seguono le lance che si avvicinano alle navi. Gli invitati, gli ufficiali, le ciurme ritte sui pennoni scoppiano in *hurrà* che arrivano indistinti e confusi alla spiaggia. Le fanfare animano i lottatori. Grida assordanti si levano: *Maria Pia! Amedeo! Ammiraglia! Avanti! Pia! Amedeo! Tocca!...*»[11])

che sembrano preannunciare fin da allora il futuro narratore; la premiazione dei vincitori, effettuata, nella realtà, per iniziativa estemporanea di due signore appartenenti all'aristocrazia locale, le quali, a tal fine, «mandano un corriere a terra per acquistare due tazze d'argento»[12], e nel romanzo per iniziativa di Teresa, che manda un suo corteggiatore a prendere, a casa sua, dei doni per i marinai[13]; perfino — nella stessa circostanza — l'accostamento (invero piuttosto oleografico e stereotipato) tra le «mani indurite dai remi e dalle sartie» dei marinai e quelle «bianche e delicate di belle ed eleganti signore» che consegnano i premi[14], che nel romanzo si ripresenterà come contrasto tra le «mani ruvide, incallite» dei vincitori e quelle «esili ed inguantate» della protagonista[15]; il ballo, ancora, sulla nave ammiraglia e lo spettacolo dell'improvvisa illuminazione dei bastimenti («... e poi: cos'è? una luce vivissima offende tutti gli sguardi; gli apparecchi elettrici sono messi in funzione a bordo della *Maria Pia*, ed una striscia argentea fende le acque tranquille», nella cronaca[16]; «Quando il cielo era già scuro, una viva esclamazione di meraviglia si levò d'ogni intorno: le lampade elettriche si accendevano in cima alle antenne, proiettando una specie di chiaror lunare sulla riva ancora formicolante di spettatori», nel romanzo[17]).

---

[11] *Cronache*, pp. 42-43 (corsivi nel testo). Si ricordi, a riscontro, il passaggio 'corrispondente' dell'*Illusione*: «Le barche che dovevano correre se ne andavano a prender posto, verso terra, dove si vedeva una siepe di folla fittissima. Poi, ad uno sparo, partirono, tra grida lontane, confuse; e secondo che si appressavano alla meta, volando sull'acque spumose, con un batter fragoroso di remi, esclamazioni vivaci si levavano dai gruppi degli astanti, e i marinai di bordo gridavano anch'essi, incitando i compagni: "*Palestro!... Roma!...* Arranca, arranca! *Roma!... San Martino!...*". Un immenso clamore, battimani fragorosi, il timoniere vincitore che agitava trionfalmente il berretto» (p. 110; corsivi nel testo).

[12] *Cronache*, p. 43.

[13] Cfr. *L'Illusione*, pp. 110-111.

[14] *Cronache*, p. 43.

[15] *L'Illusione*, p. 112.

[16] *Cronache*, p. 43.

[17] *L'Illusione*, p. 112.

Tali 'coincidenze', nel loro insieme, finiscono col costituire come un sistema di riferimento, o forse meglio, si possono considerare come i punti nodali di una sorta di reticolo nelle cui maglie si inseriscono e si dispongono poi gli altri elementi e i motivi specifici rispettivamente pertinenti ai due diversi testi (e relativi contesti).

In concreto, avviene qualcosa del genere: il resoconto giornalistico (elaborazione, per altro, in qualche modo già letteraria della realtà) costituisce come un modulo, per così dire, già preconfezionato, una sorta di scenario bell'e pronto, nel quale poi lo scrittore cala e inserisce, integrandoveli organicamente, personaggi e situazioni della vicenda narrativa e che viene a sua volta inserito e collegato all'intreccio generale del romanzo. Questa sorta di fondale così 'predisposto' fornisce fra l'altro al narratore una scena di massa piena già di 'comparse', nella quale appunto viene inserita la protagonista, che ne diviene il centro focale a cui vengono ricondotti e subordinati gli altri elementi, i fatti e le vicende che costituiscono il resto della realtà. Insomma, quelli che negli articoli del «Fanfulla» erano elementi e dati di fatto, aspetti e momenti di un evento descritto dal cronista nella sua 'oggettività' (anche se in forma vivace e animata), ci appaiono, nella pagina narrativa, come inquadrati in una 'soggettiva' (per servirci di un termine proprio della tecnica cinematografica), come, cioè, osservati e filtrati attraverso il punto di vista della protagonista (con cui, in qualche modo, tende a identificarsi il lettore) e, per così dire, intonati alla sua sensibilità e al suo stato d'animo; anche se poi un certo qual gusto documentario e quasi didascalico, indipendentemente dall'origine cronachistica dell'episodio, si manifesta qua e là anche in queste pagine, per esempio nella descrizione della visita della nave compiuta da Teresa (in compagnia della sua 'precettrice') con la guida dell'ufficiale («Andarono [...], scavalcando catene, girando attorno alle ruote di cordame, scendendo per le scalette ripide in batteria; ed egli spiegava ogni cosa, faceva muovere i cannoni sulle rotaie semicircolari, mostrava la manovra del caricamento»[18]; «La visita ricominciò. Scesa un'altra scala, si trovarono nelle viscere della nave: corridoi angusti e scuri, rischiarati appena da lampade pendenti dalla vôlta bassa; una balaustrata di ferro dalla quale l'occhio si sprofondava nella voragine delle macchine...»[19]; dove per altro si può notare una differenza tra il primo e il secondo brano, nel quale, a contrasto con l''oggettività' del precedente, si scorge la persistente impronta della soggettività di Teresa, ravvisabile in particolare in

[18] Ivi, p. 111.
[19] *Ibidem*.

quel senso di smarrimento e quasi di vertigine che si esprime nella metafora della «voragine delle macchine» — e segnalata, in qualche modo, anche dall'esplicito riferimento all'«occhio» della protagonista[20]).

In ogni caso, gli elementi derivati dalla cronaca si amalgamano e si fondono con quelli appartenenti all'invenzione narrativa dando luogo a un impasto omogeneo e coerente, nel quale il tono dominante è dato dal carattere del personaggio principale, che diviene, per così dire, il principio ordinatore che orienta, polarizza e impronta di sé tutti gli altri elementi e 'materiali', anche appunto di origine 'esterna'. Questi, a loro volta, vengono così a cambiare il loro senso, il loro 'peso specifico', la loro stessa essenza. Per esempio, la descrizione delle regate è condotta nel romanzo con un piglio e un ritmo forse meno vivaci che nell'articolo fanfulliano; vi sono meno particolari e un minore indugio sul 'pittoresco'; la regata è come vista di scorcio e quasi distrattamente. Ciò dipende, ovviamente, dalla diversa 'prospettiva' e dalla diversa disposizione d'animo di chi la osserva: nell'articolo la regata è vista obiettivamente, 'dall'esterno', e interessa di per se stessa; nel romanzo è invece, in qualche misura, interiorizzata e 'vissuta' dalla protagonista, che la subordina e la assimila al suo modo di essere e di sentire, determinando così una diversa distribuzione degli accenti e dei chiaroscuri e attenuando appunto la 'brillantezza' e l'importanza 'relativa' dell'episodio. In compenso, le figure indistinte e impersonali dei marinai della cronaca acquistano nel romanzo un — sia pur relativamente — maggior valore, in quanto, pur mantenendo il loro *status* di comparse, in qualche modo si personalizzano, prendono vita e fisionomia autonoma; un personaggio, in particolare, richiesto e quasi reclamato da una sorta di necessità artistica e psicologica, acquista rilievo e consistenza, sia pur effimera, di comprimario: il giovane ufficiale che per un breve momento conquista col suo fascino il cuore della romantica Teresa.

Nella pagina narrativa, comunque, l'atmosfera è tutta pervasa da una carica affettiva ed emotiva, da una vibrazione di palpiti, sospiri, desideri, gelosie, che è determinata dall'entrata in scena di Teresa, col suo temperamento e la sua sensibilità, e che è del tutto assente, ovviamente, dalle cronache del «Fanfulla».

---

[20] Del resto, anche nella frase che segue immediatamente l'ultimo brano citato, tutta intonata alla delicata sensibilità femminile del personaggio («un uscio socchiuso dal quale *si scorgevano* visi pallidi di marinai [ammalati,] sdraiati nelle cuccette» — *ibidem*), è significativamente presente un verbo — da noi sottolineato col corsivo — che per la sua appartenenza al campo semantico dell'ottica ci riporta apertamente al punto di vista della protagonista.

Diverso, e più articolato, è, complessivamente, il rapporto tra le cronache fanfulliane e *I Viceré*; diversi, e più vari — rispetto all'*Illusione* —, sono i modi (e talvolta i 'gradi') di derivazione dai resoconti giornalistici — o di elaborazione dei 'materiali' da questi forniti — che si possono riscontrare nel secondo romanzo del ciclo degli Uzeda.

Si va da una vaga ispirazione, da un tenue spunto tratto da qualcuno dei fatti o delle circostanze descritte negli articoli e trasformato al punto da renderlo difficilmente riconoscibile, alla ripresa piena e diretta, senza — o con pochissime — modificazioni, di elementi già forniti 'all'origine' di senso, caratteri e connotazioni analoghi a quelli che avranno nel nuovo contesto; dalla riutilizzazione — in forma perfezionata — di moduli stilistico-espressivi già 'collaudati' nelle cronache giovanili, alla attribuzione a personaggi del romanzo di tratti e caratteristiche derivate da modelli reali già raffigurati nelle corrispondenze per il «Fanfulla». Un particolare rilievo assume comunque, nel suo complesso, un insieme di fatti, vicende, persone, comportamenti, atteggiamenti, contrasti propri della vita politico-amministrativa catanese, di cui De Roberto dà conto sulle colonne del giornale romano (non sempre separando la 'notizia' da una sua personale interpretazione e valutazione alquanto partigiana) e che saranno poi ripresi e 'riciclati' (in forma più o meno profondamente rimaneggiata) nel romanzo.

Un personaggio dei *Viceré* per la cui caratterizzazione De Roberto può aver utilizzato, rielaborandoli e componendoli insieme, diversi spunti ed elementi derivati dagli articoli giovanili (e comunque, in essi già 'registrati') è don Eugenio. Per taluni tratti che contraddistinguono la sua personalità e la sua 'azione', in particolare, il personaggio sembra avere il proprio modello diretto in figure reali 'fissate' in quegli scritti e già in quella sede collocati in contesti affini a quelli in cui di volta in volta vedremo operare il bislacco cavaliere. Due momenti della sua vicenda, soprattutto, appaiono ispirati — almeno in parte — a fatti e persone della cronaca catanese consegnata dal giovane corrispondente alle pagine del «Fanfulla»: la progettata 'campagna' di scavi archeologici nel sito di Massa Annunziata e la composizione delle sue opere araldiche, o meglio l'elaborazione della *scrittura*, della forma linguistico-stilistica, di tali opere.

Per quanto riguarda il primo di questi due aspetti della attività del personaggio, che nel romanzo è sviluppato nel quinto capitolo della parte prima, dove appunto si parla del «disegno» concepito da don Eugenio «d'iniziare una serie di scavi come quelli visti ad Ercolano e a Pompei»[21] e delle

---

[21] Anche per i brani tratti da *I Viceré* ci riferiamo alla già citata edizione mondado

richieste di finanziamento da lui rivolte al principe Giacomo e, successivamente, al Governo, lo scrittore può aver tratto più di uno spunto dalla figura del cappellano di Torre del Grifo (una «borgatella poco discosta»[22] dal luogo dove sorgeva, prima della disastrosa eruzione del 1669, il paese di Massa Annunziata), di cui nell'articolo del 17 marzo 1882 del giornale romano (contrassegnato nella raccolta curata dalla Chimirri dal numero 48) il giovane cronista aveva schizzato un veloce profilo di tono umoristico: «un povero uomo» che probabilmente non era mai stato «nemmeno a Catania», che prendeva gli alpinisti andati in gita nella zona «per una Commissione mandata dal ministro» e che continuava a presentare alle autorità «domande sopra domande per ottenere un piccolo sussidio al fine di proseguire gli scavi iniziati»[23]. Oltre agli elementi, per così dire, 'oggettivi', dunque, lo scritto giornalistico anticipa in qualche modo anche l'intonazione comico-satirica. Solo che la sorridente e in fondo affettuosa ironia che informa l'articolo cede il posto, nel romanzo, a un acre e sprezzante sarcasmo e al tocco garbatamente macchiettistico dell''originale' subentra il tratto ferocemente caricaturale e deformante che caratterizza il ritratto del personaggio dei *Viceré*. In particolare, mentre nella cronaca fanfulliana De Roberto, in coerenza con la disposizione sostanzialmente favorevole verso il buon cappellano di cui si è detto, finisce col caldeggiare apertamente la concessione di «un piccolo sussidio» a «quella degna persona»[24] («Chi sa se per mezzo del *Fanfulla* si potranno ottenere quelle poche lire necessarie?»[25]), nel libro invece mette in risalto, stigmatizzandolo, l'interesse di carattere esclusivamente venale che muove don Eugenio e insiste sulla famelica avidità del personaggio, il quale, «pensando sempre a un gran colpo capace d'arricchirlo»[26], aveva progettato la sua campagna di scavi unicamente al fine, appunto, di «arricchirsi con le monete e gli oggetti che avrebbe sicuramente rinvenuti»[27].

In ogni caso si conserva lo sfondo, lo scenario delle attività 'archeologiche' del cappellano di Torre del Grifo, prima, e poi di don Eugenio, che passa, restando sostanzialmente immutato, dall'articolo del «Fanfulla» al

---

riana curata da C.A. MADRIGNANI, F. DE ROBERTO, *Romanzi, novelle e saggi*. In questo caso, p. 561.

[22] *Cronache*, p. 135.

[23] Ivi, p. 136.

[24] *Ibidem*.

[25] *Ibidem*

[26] *I Viceré*, p. 561.

[27] *Ibidem*.

contesto del romanzo e che è costituito dal sito di Massa Annunziata. «Questo paese [...] sorgeva, fino al 1669, ai piedi del Monpileri. Addì 11 marzo [...] scoppiò la terribile eruzione [...]. La fiumana di lava [...] investì il Monpileri e si divise in due rami che, circuito il piccolo monte, si ricongiunsero dalla parte di mezzogiorno e inondarono, in sole tre ore, il paese di Massa Annunziata», paese di cui sono rimaste, sepolte sotto uno spesso strato di pietra lavica, solo poche «vestigia», alcune delle quali già riportate alla luce, altre in attesa di essere disseppellite: così il cronista informa, con dovizia e precisione di particolari, i lettori del «Fanfulla»[28]. Nel romanzo, naturalmente, l'informazione è molto più sintetica e concisa, e soprattutto, non è più, per così dire, fine a se stessa, bensì è funzionale, e quindi subordinata, alla rappresentazione (e all'ulteriore caratterizzazione) del personaggio; ma la sostanza, il nucleo essenziale, rimangono gli stessi: «Circa due secoli prima, nel 1669, le lave dell'Etna avevano coperto, da quelle parti [cioè nelle «campagne di Mompileri»], un villaggetto chiamato Massa Annunziata del quale, più tardi, s'eran per caso trovate alcune vestigia»[29].

L'altro elemento caratteristico (e caratterizzante) della personalità — o comunque della raffigurazione artistica — del don Eugenio dei *Viceré* che appare in qualche misura esemplato su un modello reale già registrato nelle cronache giovanili (o almeno ad esso in qualche modo ispirato) attiene al peculiare modo di esprimersi, specie nella scrittura, del personaggio, alla artificiosa e grottesca retorica della sua prosa (tanto simile, d'altra parte, anche a «quella enfatica e bolsa prosa siculo-spagnuola secentista» del Mugnòs[30] che così visceralmente eccita e commuove l'arida e burbanzosa donna Ferdinanda).

Il modello a cui ci riferiamo è costituito dall'opuscolo dell'on. Vincenzo Cordova intitolato *Delle famiglie nobili tuttora non estinte e delle città e terre che presero parte al Vespro siciliano*, di cui si parla negli articoli pubblicati sui numeri del 3 e del 5 febbraio 1882 del «Fanfulla» (numeri 43 e 44 del volume curato dalla Chimirri), e in particolare dalla sua prefazione (una «disquisizione storico-politico-religioso-letteraria», come la definisce il sarcastico cronista[31]), che ci appare appunto, sia per il suo stile goffamente arcaizzante sia per il suo stesso contenuto, come l'antecedente reale (o, almeno, *un* antecedente, e comunque, una 'fonte') dell'*Araldo si-*

---

[28] *Cronache*, pp. 135-136.
[29] *I Viceré*, p. 561.
[30] Ivi, p. 513.
[31] *Cronache*, p. 124.

colo, l'«opera istorico-nobiliare»[32], che poi, nelle farneticazioni del cavaliere ormai uscito di senno, diventerà «opera storico-araldico-nobilo-blasonico-gentilesco-cronologica»[33], alla cui composizione si dedicherà con tanto impegno don Eugenio. Basta del resto leggere uno dei brani dell'opuscolo che De Roberto riporta nell'articolo del 3 febbraio — «Disseppellendo i nomi di città, famiglie, individui dalle profonde latebre dove il buio di sei secoli li aveva ricacciati, nol feci per vana pompa di erudizione, ma perché nelle feste della gran patria italiana risorta pigli cadauno il suo rango e non restin da sezzo gli antesignani»[34] — e confrontare con esso la lettera di presentazione dell'*Araldo sicolo* con cui si apre la parte terza del romanzo — «L'origini nommenché l'istoria della patria nobiltà sapere, tornar'in niente non dev'a ciascuni, specie in ta' tempi che la vengon stimando da sezzo, in quella vece che tuttosì dagli esteri ammirando si viene», ecc.[35] (dove quel «da sezzo», in particolare, presente sia nel testo dell'on. Cordova sia in quello del don Eugenio derobertiano, ci sembra comunque un spia abbastanza evidente della 'dipendenza' del secondo dal primo) —, per vedere come la ampollosa e stravagante scrittura del personaggio romanzesco (nella cui invenzione, per altro, De Roberto dispiega al meglio tutto il suo estro parodistico) sia stata almeno in parte modellata su quella della persona reale già 'fissata' nelle vecchie cronache.

Ma il personaggio dei *Viceré* per la cui raffigurazione e caratterizzazione lo scrittore appare essersi più direttamente e largamente rifatto a un modello già abbondantemente rappresentato nelle cronache giovanili è Consalvo, il quale, appunto, si dimostra (o meglio, ci si conferma) abbastanza fedelmente esemplato, in particolare (specie per gli aspetti 'politici' della sua attività), sulla figura del marchese Antonino di San Giuliano (già facilmente identificato, del resto, come il 'modello' del principe di Francalanza da Luigi Capuana, che in una lettera scritta all'autore dei *Viceré* il 5 ottobre 1894, poco dopo la pubblicazione del romanzo, aveva affermato: «Quel Consalvo (stavo per dire quel *Marchese di S. Giuliano*) è una meraviglia...»[36]).

---

[32] *I Viceré*, p. 950.

[33] Ivi, p. 1009. Si consideri comunque che, ancora alla fine dell'800, non erano inusitate, nei titoli delle opere di materia araldica, simili goffe sfilze di aggettivi; per esempio, il sesto volume del *Calendario d'oro* («pubblicazione ufficiale dell'Istituto Araldico Italiano»), pubblicato — a Roma, appunto dall'Istituto Araldico Italiano — proprio nel 1894 (l'anno dei *Viceré*), reca il sottotitolo *Annuario nobiliare, diplomatico, araldico, storico, blasonico.*

[34] *Cronache*, p. 124.

[35] *I Viceré*, p. 892.

[36] Cfr. *Verga, De Roberto, Capuana* (Catalogo della Mostra tenuta nel bicentenario

Fin dal primo di questi articoli fanfulliani (apparso sul numero del 9 marzo 1880 del giornale romano), d'altra parte, protagonista assoluto (se un 'protagonista' è possibile individuare in una eterogenea raccolta di corrispondenze giornalistiche su fatti e fatterelli di cronaca locale della più svariata natura) appare proprio il marchese di San Giuliano, «egregio sindaco» di Catania (come scrive in tono ironico-polemico De Roberto[37]), nei cui confronti — con particolare riferimento alla sua collocazione ed azione politica 'progressista' — il giovane cronista non nasconde (anzi, manifesta apertamente) la propria opposizione e, si direbbe, la propria avversione, 'denunciando' e criticando, fra l'altro, diversi provvedimenti e comportamenti che saranno poi attribuiti (pur se, talvolta, con qualche variazione) al sindaco Consalvo Uzeda (o comunque, al personaggio Consalvo Uzeda) dei *Viceré*.

Proprio nell'articolo contrassegnato, nella raccolta, col numero 1, per esempio, si trova già tutta una serie di elementi che saranno riutilizzati, sempre con riferimento al personaggio in questione, in diversi luoghi ed episodi — specie della parte terza — del romanzo: dalla varietà (e in molti casi dalla specifica natura) delle opere pubbliche intraprese o progettate («il porto, il teatro, il macello, l'ospedale [...], il cimitero, la stazione ferroviaria, il teatro anatomico, ecc.» nella realtà registrata dal cronista[38]; «un grande mercato, [...] un grande teatro, [...] un grande macello, [...] una grande caserma, [...] un gran cimitero» nei *Viceré*[39]) al (consequenziale) ricorso — per realizzare un così ambizioso programma — a una 'allegra' politica di grandi indebitamenti[40]; dal '*bluff*' delle dimissioni presentate (nella cronaca) o minacciate (nel romanzo) strumentalmente, per raggiungere i propri obiettivi politici[41], alla «dimostrazione» in appoggio al sindaco (di-

---

della Biblioteca Universitaria di Catania), a cura di A. CIAVARELLA, Catania, Giannotta, 1955, p. 178 (corsivo nel testo).

[37] *Cronache*, p. 25.

[38] *Ibidem*.

[39] *I Viceré*, p. 995.

[40] Cfr. *Cronache*, ancora p. 25 e *I Viceré*, pp. 1019 e 1051.

[41] Si veda rispettivamente *Cronache*, p. 26 («La Giunta, persistendo nella sua ostinata resistenza [nell'intenzione di accendere un mutuo di grande entità], rassegna le dimissioni nelle mani del sindaco; il sindaco vi unisce le sue e le consegna nelle mani del rappresentante del prefetto ...») e *I Viceré*, p. 995 («... se manifestavasi qualche velleità di contraddizione [da parte del Consiglio comunale, rispetto alla sua politica di spese e di debiti], la sedava suscitando gli uni contro gli altri coloro che s'accordavano nell'opposizione; oppure, quando la faccenda era più seria, minacciando di andarsene. Allora tutti si chetavano»).

missionario) e alla sua politica, con l'accompagnamento della «musica dell'ospizio di beneficenza che serve in ogni ricorrenza»[42], che nel romanzo avrà un suo *pendant* nella «dimostrazione» a favore di Consalvo, «con musica e bandiere, per andarlo ad acclamare capo della città»[43].

Anche nel secondo articolo della serie (pubblicato nel numero del 17 marzo 1880 del foglio romano), che è dedicato agli sviluppi e agli strascichi della crisi municipale, è presente, sia pure sullo sfondo, la figura del primo cittadino; ma è nell'articolo num. 26 (apparso sul «Fanfulla» il 27 maggio 1881) che «il sindaco Sangiuliano» torna decisamente in primo piano, essendo chiamato in causa in quanto «fortemente indiziato di essere in intimità con monsignore arcivescovo — il che non gli toglie di illuminare la città nelle feste [laiche e 'progressiste'] del X o del XIX marzo...»[44], ed essendo inoltre accusato di pensare solo «a *dividere* la responsabilità del disquilibrio finanziario»[45] in cui l'amministrazione si trova. Un evidente riflesso di tali motivi polemici (e in particolare di quello toccato nel primo 'capo di imputazione') sarà facile cogliere nel IV capitolo della parte terza dei *Viceré*, dove «i clericali» rilevano con disappunto che «il principino, imbandierando e illuminando la sua casa per tutte le feste costituzionali e democratiche», pare viceversa «non accorgersi delle solennità religiose, della festa di Sant'Agata specialmente»[46]; e dove, soprattutto, trova ampio svolgimento il motivo dell'opportunismo e della doppiezza politica di Consalvo (ancora semplice consigliere comunale), che si manifesta e concretizza, in questo caso, nel discorso con cui, grazie all'abile e capziosa dialettica che ne nasconde la profonda ipocrisia, riesce — come già il suo 'modello' nella realtà — a ingraziarsi i due opposti partiti (o per lo meno, a non inimicarsene nessuno)[47].

Ma quello che è forse più notevole e significativo, in tale contesto, è proprio il discorso in sé, anzi, più precisamente, la *trascrizione* 'testuale' del discorso, che costituisce un elemento ricorrente nella tessitura stilistico-compositiva dei *Viceré* e, più in generale, un procedimento tipico dell'arte narrativa di De Roberto.

Diversi, invero, sono nelle cronache per il «Fanfulla» gli esempi di 'trascrizione' — già in quegli scritti, per lo più, con funzione satirico-paro-

---

[42] *Cronache*, p. 26.
[43] *I Viceré*, p. 973.
[44] *Cronache*, p. 80.
[45] Ivi, pp. 80-81. Corsivo nel testo.
[46] *I Viceré*, pp. 960-961.
[47] Cfr. ivi, pp. 961-963.

distica o apertamente caricaturale — di discorsi politici o comunque pubblici, che ci testimoniano appunto l'origine giornalistica anche di questo modulo stilistico. Nell'articolo num. 30 (pubblicato l'8 settembre 1881), per esempio, troviamo il resoconto della manifestazione politica dell'estrema sinistra svoltasi qualche giorno prima nell'arena Pacini, nel cui contesto sono riferiti — per lo più, a dire il vero, in forma indiretta e riassuntiva (e sempre in tono più o meno marcatamente sarcastico e in chiave parodistica e caricaturale) — gli interventi di diversi oratori. Di un tal Villari, in particolare, si riporta un passo con i modi e i tempi verbali del discorso diretto, accompagnato (secondo la consuetudine delle cronache parlamentari o giudiziarie) dall'indicazione — entro parentesi — della reazione del pubblico (altro stilema caratteristico della prosa narrativa di De Roberto): «... quest'agitazione non è vero che ci compromette all'estero; è il governo che teme di tutti: dei Francesi, dei Turchi, di noi (*Ilarità*)»[48]. Ma questo articolo (o meglio, il «comizio» di cui in questo articolo si dà notizia), in realtà, ha fornito all'autore dei *Viceré* lo spunto e il modello soprattutto per la cornice scenografica e le 'scene di massa' del «meeting» organizzato da Consalvo per il suo discorso elettorale nella «Palestra Ginnastica» dell'«ex-convento dei PP. Benedettini»[49]. Nel romanzo, certo, i preparativi, l'«addobbo»[50], il 'cerimoniale' saranno descritti minutamente in tutti i particolari; soprattutto, l'ambientazione nell'ex convento, sede della prima formazione e delle prime significative esperienze del principino (oltre che simbolo di un ordine politico-sociale e di tutto un mondo ormai — almeno apparentemente — scomparsi) suscita nell'animo del personaggio un tumultuoso — anche se momentaneo — flusso di ricordi, sentimenti, riflessioni (che ovviamente mancano nell'articolo del «Fanfulla») e dà modo allo scrittore di inquadrare e prospettare in 'soggettiva' (come già abbiamo visto avvenire nell'*Illusione*), attraverso l''ottica' e la psicologia del personaggio, i dati della realtà oggettiva; tuttavia, nei tratti descrittivi principali e nell'insieme molte e notevoli sono le somiglianze.

Si veda, in particolare, nell'articolo in questione, il seguente brano (che, per l'animazione e la vivacità del ritmo con cui è rappresentata l'affluenza della folla al comizio, si può accostare alla pagina precedentemente riportata sulle regate):

«Nel teatro c'è poca gente: gli invitati e le rappresentanze. Le tinte te-

---

[48] *Cronache*, p. 91. Corsivo nel testo.
[49] *I Viceré*, p. 1075.
[50] Ivi, p. 1076.

> nere di pochi abiti muliebri spiccano sul fondo grigio-giallo dei palchi. Ad un tratto si aprono le porte al pubblico, che si precipita numeroso per la grande *réclame* che hanno fatta. È un bel vedere: fiotti tumultuosi di gente irrompono dalla porta della platea, si distendono lungo le file, si accavallano e si precipitano da un banco all'altro, allagano le poltrone e i posti dell'orchestra, circolano nei corridoi, si urtano, si intersecano, si confondono: poi la corrente si riversa nei palchi, li ricolma in un batter d'occhio; poi ribocca nella galleria, ne invade i più riposti angoli, e finalmente una goccia della fiumana, un omiciattolo non più alto di così, scavalca lo stipite della galleria e si rannida sul cornicione di legno traforato, che sovrasta alla seconda fila. Si stabilisce la calma, si vede un grande agitare di ventagli sur un mare di teste, dove un raggio di sole, penetrando furtivamente, lascia una piccola laguna. Il palcoscenico si riempie a poco a poco, finalmente, alle 11, fra il solito inno, entra la presidenza»[51];

e si rilegga, a confronto, l'analoga descrizione nei *Viceré* (dove, in qualche caso, si ritrovano perfino le stesse immagini ed espressioni):

> «...alle undici e mezzo la resistenza fu impossibile: dato ordine ai suoi dipendenti di difendere almeno i posti riservati, lasciò aprire la terrazza e l'arena. In un attimo l'onda umana vi si rovesciò [...].
>
> Ora la palestra offriva uno spettacolo veramente straordinario: l'arena era un mare di teste, serrate le file delle sedie, stretti come acciughe gli spettatori in piedi; nella terrazza una folla variopinta, sulla quale fiorivano gli ombrellini di molte signore che non avevano trovato posto giù.
>
> [...] nuovi torrenti si riversavano nelle terrazze, nei portici, nell'arena, vincendo la resistenza dei primi occupanti; ma tuttavia migliaia di mani applaudivano, sventolavano fazzoletti e cappelli; le signore, in piedi sulle seggiole, salutavano coi ventagli e gli ombrellini, formavano gruppi pittoreschi sul fondo scuro della gran folla mascolina...»[52].

Per quel che riguarda, invece, i discorsi 'ufficiali' da De Roberto attribuiti ai personaggi dei *Viceré* e riportati 'testualmente' nel romanzo, un antecedente e un modello più diretto di quelli riconoscibili nell'articolo testé esaminato si può vedere nella trascrizione (inframmezzata e quasi contrappuntata dalle annotazioni relative alle reazioni dell'immaginario pubblico) di alcuni brani della circolare indirizzata dal prefetto Colucci ai sindaci del Catanese, che è contenuta nell'articolo num. 36 (pubblicato il 10 novembre 1881):

---

[51] *Cronache*, pp. 89-90.
[52] *I Viceré*, pp. 1078-1080.

> «... quanto a fatti, il Colucci promette di "dedicare tutte le sue forze, per quanto scarse esse sieno (*no, no!*) al miglioramento delle condizioni morali e materiali di queste provincie cui la natura è stata così larga... (*Applausi che coprono la voce dell'oratore*). Pertanto all'istruzione popolare, alla viabilità, alla beneficenza, all'amministrazione del patrimonio dei municipi si volgeranno le mie cure, parendomi che in tal modo non solo si fecondino le fonti della pubblica ricchezza (*attenzione*), ma si assicurino altresì sopra larga base l'ordine e la pace pubblica". (*Applausi frenetici e prolungati*)»[53].

Quanto, poi, a quel capolavoro di eloquenza e di scaltrezza politica che è il discorso elettorale di Consalvo, con la sua caratteristica onnicomprensività programmatica (espressione esemplare della spregiudicatezza del giovane Uzeda nell'assumere posizioni e impegni contraddittori e inconciliabili), esso sembra trarre più di uno spunto dal programma del commendatore Mangano, candidato «costituzionale» (e quindi — va notato — di parte politica opposta a quella del San Giuliano) alle elezioni suppletive del luglio 1883, che De Roberto riassume nell'articolo num. 60 (apparso sul numero del «Fanfulla» del 13 luglio di quell'anno), riferendo fra l'altro che «egli si schiererà fra coloro che vogliono la libertà ed il progresso, congiunti ad una savia moderazione e ad un serio rispetto per l'ordine»[54], sottolineando che «quando [...] è entrato a parlare della dinastia, della sua gloria e dei suoi fasti, quando ha ricordato gli atti di abnegazione e di magnanimità del Re e della Regina, ci sono stati due scrosci d'applausi caldi, insistenti: un'affermazione alta ed imponente»[55] e così concludendo:

> «Poi il Mangano ha parlato di una infinità di cose: della questione sociale, della legge comunale, della perequazione fondiaria (di cui è avversario aperto), della legge sul divorzio, che ha combattuto brillantemente, dell'ammonizione, della unificazione del codice penale, dei programmi scolastici, degli stipendi degli impiegati, esponendo su tutto la sua opinione con molto senno pratico interrotto da frequenti applausi. Ha finito parlando della necessità delle spese militari, trovando anche qui la nota giusta, trascinando l'uditorio e invitandolo da ultimo a gridare: *Viva il Re!* cosa che esso ha fatto entusiasticamente, in piedi, per parecchi minuti»[56].

Si ricordi al riguardo — per rilevare solo qualche analogia tra le più

---

[53] *Cronache*, p. 107. Corsivi nel testo.
[54] Ivi, p. 163.
[55] Ivi, p. 164.
[56] *Ibidem*. Corsivo nel testo.

evidenti — che il programma di Consalvo «compendiasi in tre sole parole: Libertà, progresso, democrazia»[57], e che, proprio come il Mangano, il candidato Consalvo si impegna a schierarsi con «quel partito che [...] darà la libertà con l'ordine»[58], toccando poi (anzi, trattando amplissimamente), con un 'eclettismo' che richiama appunto quello del candidato «costituzionale» dell'83 (anche se alcuni dei punti programmatici sono, ovviamente, diversi), la «quistione sociale»[59], la «politica estera»[60], la «quistione delle finanze»[61], e poi ancora i problemi della amministrazione della giustizia, della marina mercantile, dei servizi postali e telegrafici, ecc.[62].

Comunque, l'episodio, il tratto narrativo dei *Viceré* che più chiaramente e direttamente discende da un 'modello' presente nelle cronache del giornale romano (e prima ancora, nella realtà in quelle cronache ritratta dal giovane corrispondente) è indubbiamente quello relativo alla vicenda delle dimissioni di Consalvo dalla carica di sindaco, in vista della candidatura alle elezioni politiche: vicenda che appare visibilmente ricalcata, appunto (pur con i debiti e ovvi adattamenti), su quella del sindaco Antonino di San Giuliano, riferita dal cronista sul numero del 20 aprile 1882 del «Fanfulla» (num. 49 della raccolta curata dalla Chimirri). In particolare, il personaggio del romanzo deriva da quello della cronaca (e della realtà, almeno secondo la visione derobertiana) non solo l'abilità manovriera in astratto, ma lo schema stesso, il disegno generale della manovra politica (se non proprio i contenuti specifici e le particolari, concrete modalità di attuazione di essa), l'opportunismo e il tempismo, l'ambiguità e il fare sornione. Basta leggere questo brano dell'articolo citato:

> «Appena sciolta la seduta, il sindaco andò dal prefetto e gli rassegnò le proprie dimissioni. Ma come? perché? il progetto delle ferrovie entrava nel programma della sua amministrazione? No, perché era un progetto extraconsiliare. Ne voleva egli fare a qualunque costo una questione di fiducia? Nemmeno, perché egli protestò di essere neutralizzato dal suo banco presi-

---

[57] *I Viceré*, p. 1082.
[58] Ivi, p. 1085.
[59] Ivi, p. 1087.
[60] Ivi, p. 1088.
[61] Ivi, p. 1089.
[62] Cfr. *ibidem*. Analogie di contenuto e di forma, di intonazione politica e di tecnica oratoria, oltre che di impostazione complessiva, si possono riscontrare anche nel confronto con il *Discorso politico* realmente tenuto, in vista delle elezioni per la XIV legislatura, dal Marchese di San Giuliano nell'Arena Pacini il 3 settembre 1882 e pubblicato a Catania, presso lo Stabilimento Tipografico Bellini, nello stesso 1882.

> denziale e di non voler pigliar parte alla discussione. Forse la Giunta lo lasciò solo? Neanche, perché egli aveva lasciati liberi gli assessori di votare per conto proprio, essendo l'amministrazione perfettamente estranea al progetto. Dunque? Dunque si è dimesso; questo è quanto!
>
> La verità è che il nostro sindaco cominciava ad averne abbastanza della sindacatura, e non gli pareva vero di andarsene. Dicono i maligni che, siccome i danari del prestito sono finiti e le nostre finanze, colle grandi opere pubbliche intraprese, non sono in condizioni molto fiorenti, egli non dormiva proprio fra due guanciali, coll'impopolarità che gli sarebbe toccato di affrontare»[63]

e accostarlo alla narrazione dell'VIII capitolo della parte terza, per esempio al passo subito appresso riportato, per rendersene conto:

> «Riconosciuta la necessità di presto mettersi all'opera, egli affrettò una risoluzione che aveva già presa da un pezzo: rinunziare all'ufficio di sindaco. Non solo avea bisogno d'esser libero, ma gli conveniva evitare un grave pericolo: che, prolungando il suo soggiorno al municipio, il vantaggio ottenuto andasse perduto e si mutasse in danno irreparabile. Infatti, la baracca cominciava a scricchiolare. Le spese pazze da lui fatte avevano vuotate le casse, l'ultimo bilancio s'era chiuso con un *deficit* considerevole, che egli aveva potuto dissimulare a furia d'artificii; ma la situazione non era più sostenibile: bisognava o imporre tasse o contrarre un debito, ed egli non voleva affrontare l'impopolarità di simili provvedimenti. Afferrò quindi il primo pretesto per battersela. L'amministrazione comunale discuteva ancora una volta sul modo di riscuotere i dazii, poiché il sistema dell'appalto non aveva fatto buona prova. Egli dichiarò, nelle private conversazioni, che il ritorno alla riscossione diretta era per lui uno sbaglio e che perciò bisognava correggere i difetti del sistema vigente, non abbandonarlo; in Giunta non fiatò, lasciò che la maggioranza si pronunziasse. La sera stessa, andato a casa, egli scrisse due lettere: una al Prefetto, con la quale rassegnava le sue dimissioni; l'altra, collettiva, a tutti gli assessori, annunziando loro che "per ragioni di delicatezza" aveva già mandato la rinunzia alla Prefettura.
>
> Fu come un fulmine a ciel sereno [...].
>
> "Ci spiegherai" gli disse Benedetto in nome dei colleghi, "che significa questa lettera?"
>
> "Significa" rispose il principe, guardando per aria, "che io non ho voluto esercitare nessuna costrizione, e siccome il vostro modo di vedere è contrario al mio, così, per lasciarvi liberi, me ne vado"»[64].

Ma a proposito dei tratti che Consalvo, e in particolare il Consalvo 'po-

---

[63] *Cronache*, pp. 137-138.
[64] *I Viceré*, pp. 1050-1052.

litico', deriva dal 'modello' costituito dal marchese di San Giuliano, può essere poi interessante ricordare che, intorno alla stessa data in cui sul «Fanfulla» appariva il pezzo testé citato, sul foglio catanese «Don Chisciotte» veniva pubblicata una serie di articoli dedicati al sindaco della città etnea (appunto il San Giuliano), in cui erano sottolineati e messi in caricatura proprio gli stessi aspetti (o almeno, molti degli aspetti) sui quali De Roberto insisteva nelle sue corrispondenze per il giornale romano (e avrebbe poi insistito nei *Viceré*). Nell'articolo apparso sul numero del 19 marzo 1882 del periodico catanese, per esempio, è riportato il «Testamento» del «Sindaco del Toboso», in cui l'opportunistica 'defezione' del primo cittadino che si dimette abbandonando al suo destino (come farà Consalvo) la giunta e l'amministrazione è denunciata — appunto in tono satirico, e in prima persona — in questi termini: «I miei amatissimi colleghi mi vorranno perdonare se li abbandono al momento del pericolo, ma io sono fatto così: lo spettacolo del dolore mi accora, mi snerva, mi toglie qualunque facoltà. Perciò preferisco andarmene»[65]; e nell'articolo del 25 marzo dello stesso anno, continuando nella stessa chiave parodistica del «testamento», il «sindaco del Toboso» parla della «febbre p[re]elettorale» che lo travaglia, dichiara il suo pentimento per l'«opposizione che un tempo manifestava per la festa di Sant'Agata», ricordando di essersi comunque «acconciato di buona voglia alle esigenze del paese» e disponendo anzi «espressamente che ogni anno, il giorno 5 di febbraio, quando il sacro ferculo passa davanti al *suo* palazzo, i *suoi* eredi continuino a far sparare la *muschittaria*; attaccando nel medesimo tempo dei fazzoletti alle aste del balcone e soffiandoci sopra in modo da simularne lo sventolare»[66], e riguardo alle sue improvvise dimissioni così argomenta (anticipando qui con particolare efficacia tratti e modi che saranno propri del futuro personaggio derobertiano):

> «Qualcuno potrebbe osservare: o il programma è compito, e allora doveva andarsene tutta l'amministrazione, e non il Sindaco solo; o non è compito, e allora dovevano restar tutti, e non la Giunta sola. Ma chi ragionasse così, darebbe prova di insigne ingenuità; ed io sono tutto fuorché ingenuo. Nella mia lettera al prefetto, ho detto che il programma è *assicurato*; con

---

[65] Cfr. E. SCUDERI, *Federico De Roberto e la letteratura d'oggi*, Catania, Giannotta, 1968 (dove gli articoli in questione sono riportati in appendice), p. 136.

[66] Cfr. ivi, pp. 140-141 (il termine vernacolo è in corsivo nel testo); e si veda, a riscontro, *I Viceré*, pp. 960-964, dove Consalvo, ancora semplice consigliere comunale, dà una prova notevole del suo cinico opportunismo proprio a proposito dei festeggiamenti in onore di S. Agata.

> questa formola, io me ne vado e loro restano: nulla di più comodo ... per me»[67];

e, ancora, nell'articolo del 3 settembre (sempre del 1882) è addirittura riportato il (parodistico) «resoconto del discorso politico»[68] di candidatura del San Giuliano (corredato al solito delle indicazioni relative alle reazioni del pubblico) e, oltre a una frecciata sulla 'allegra' politica finanziaria dell'ex sindaco («il fare dei mutui è il mio forte»[69]), a una nuova stoccata sulla questione della festa di S. Agata[70] e a una caustica allusione all'ampiezza onnicomprensiva — e quindi all'inattendibilità — del programma elettorale del candidato

> («Vi posso assicurare fin da ora che da me saranno efficacemente propugnate: la sperequazione fondiaria, l'allargamento del suffragio alle donne, i[l] decentramento amministrativo, il reprimere e il prevenire, il lasciar fare, il lasciar dire e il lasciar passare, l'esportazione in grosso e in dettaglio per la baia d'Assab, lo spazzamento collettivo del canale di Suez, la ripresa dei pagamenti in metallo *cristophle* [sic], etc., etc., etc.»)[71],

si trova anche una gustosa messa in caricatura della tendenza a fare sfoggio della conoscenza di diverse lingue straniere (oltre che delle realtà e situazioni politiche e culturali dei rispettivi paesi), che anche nel romanzo caratterizza il personaggio:

> «In quell'occasione, dovetti imparare il chinese, per consultare i giornali di quel paese. Ora conosco abbastanza bene questa lingua, e per darvene una prova vi citerò un proverbio, il quale dice così: *kiù tsen côh leu teu phe kin* [...].
>
> Ma non il solo chinese io conosco: *je parle francais* [*sic*], *à ravir; and also english, und deutsch, y espanol* [*sic*] ed altre lingue ancora [...]. Mi

---

[67] Cfr. E. SCUDERI, *op. cit.*, p. 142 (corsivo nel testo); e si veda, nei *Viceré*, oltre ai passi sopra citati tratti dalle pp. 1050-1052, ancora p. 1052: «"È inutile che insistiate" dichiarò Consalvo. "La mia risoluzione è irrevocabile [...]. Ho lavorato parecchi anni pel mio paese; ora ho bisogno di riposarmi. Del resto, sarebbe tempo che pensassi un poco agli affari di casa mia, adesso che li ho sulle spalle... Grazie della vostra premura" gli assessori invece schiumavano; "ma credete, non posso. Nessun uomo è necessario; voi avete tanta esperienza quanto me; lascio l'amministrazione in buone mani..."».

[68] Cfr. E. SCUDERI, *op. cit.*, p. 144.

[69] Cfr. ivi, p. 146.

[70] Cfr. ivi, p. 149.

[71] Cfr. ivi, p. 148.

> troverò bene in *Espana* [*sic*], *qui* [*sic*] *es una nacion* [*sic*] *hermana de la nuestra*; mi troverò bene in *France où l'on pourra s'entendre avec moi*; mi troverò meglio in *the old England, the country of the parliamentarism;* ed ancora meglio nella patria di Bismarck, perché *Deutschland geführt von dem Eisernenkanzler ist die erste Naction ganz Europa*; e magnificamente in Grecia, difatti *e Ellas eis ta megala ethne encrinethesetai*; e stupendamente in Russia, *depta pijni kaev*, il colosso del settentrione, ed ancora bene in Turchia, *el pussàh osman, bir vidalê padiscia, ull Allah!* (*applausi*)»[72]; ecc.

Ebbene, tutto ciò, se da una parte può avvalorare l'ipotesi di attribuzione allo stesso autore dei *Viceré* della paternità degli articoli del «Don Chisciotte» (suggerita, almeno implicitamente, dallo Scuderi — il quale, comunque, già sottolineava i «palesi riscontri con tante pagine» del romanzo[73]), dall'altra fornisce un'ulteriore testimonianza della presenza di una profonda radice (o comunque, di una rilevante componente) documentaria (rafforzata a sua volta dall'esatta coincidenza cronologica di molti degli eventi narrati nel romanzo — specie in relazione alla vicenda di Consalvo — con i dati e gli eventi della realtà, e in particolare della storia e della vita politico-amministrativa catanese, da cui l'autore dei *Viceré* trae spunto e ispirazione[74]) nel metodo e nell'arte veristica di Federico De Roberto.

---

[72] Cfr. ivi, pp. 147-148. Corsivi nel testo.

[73] Ivi, p. 46, n.

[74] Sulla coincidenza delle più significative date della 'biografia' (privata e pubblica) del personaggio romanzesco con quelle della biografia reale del marchese di San Giuliano, in particolare, si può vedere il nostro contributo al Congresso celebrativo del centenario dei *Viceré* organizzato dalla Fondazione Verga (Catania, 23-26 novembre 1994), *Tempo e storia nei «Viceré»*, in *Gli inganni del romanzo. «I Viceré» tra storia e finzione letteraria* (Atti del Congresso), Catania, Fondazione Verga, 1997, specie la nota 10. Un «raffronto [...] ravvicinato» fra il Consalvo dell'*Imperio* e «il suo referente storico» (appunto il San Giuliano) è svolto da A. DI GRADO (*Dal riformismo autoritario all'autoritarismo senza riforme: note sull'«Imperio» di De Roberto*, in *L'isola di carta*, Siracusa-Palermo, Arnaldo Lombardi, 1996², pp. 53-68), che rileva, sottolineandone la puntualità, le «analogie fra le documentate pagine» del romanzo «e la loro fonte» (ivi, p. 62).

GIUSEPPE TRAINA

LE "FANTAMEMORIE" DI GESUALDO BUFALINO: *CALENDE GRECHE*

Come sanno i lettori più fedeli di Gesualdo Bufalino, del suo *Calende greche* esistono due versioni: la prima fu fatta stampare dall'autore nel 1990 sotto forma di "edizione privata" fuori commercio; la seconda, con alcune varianti, fu pubblicata da Bompiani nel '92.

Lo scrittore comisano amava le pubblicazioni *sibi et paucis*[1], che fungevano per lui da canale comunicativo privilegiato ed "inattuale", tramite il quale illudersi di sfuggire ai riti inevitabili che affiancano ogni pubblicazione (interviste, recensioni, in taluni casi polemiche). L'edizione privata, insomma, come atto di libertà[2] che fa sentire lo scrittore «esente da ogni obbligo di committenza, felicemente ignaro di consensi e dissensi», come si legge nella *Postilla* che conclude *Calende greche* e che prosegue così:

> «... desideroso, dopo gli strepiti dell'ingresso[3], di congedarsi in punta di piedi... l'autore ha preferito per queste sue ultime o penultime carte un destino di *samizdat* sotterraneo. Non per spirito di diserzione, né per disprezzo della Corte [...]; ma allo scopo di conciliare un recente bisogno d'ascolto con l'antico desiderio di silenzio e d'intimità. Per cui, mentre sinora l'uso della scrittura come balsamo o sale delle sue ferite private non gl'impediva di esibirle in pubblico per vanagloria e denaro, venute meno anche queste

---

[1] Ricordiamo, fra le altre, *Diceria dell'untore. Istruzioni per l'uso* (che si legge ora in appendice alla ristampa Tascabili Bompiani del romanzo), le *Pagine disperse* (curate da Nunzio Zago per l'editore Sciascia) e la prima edizione del *Guerrin Meschino* (pubblicata dal Girasole).

[2] Giorgio Manganelli avvertiva che «non v'è letteratura senza diserzione [...] da ogni ubbidienza sociale, ogni assenso alla propria o altrui buona coscienza, ogni socievole comandamento. Lo scrittore sceglie in primo luogo di essere inutile [...]. Fondamentalmente asociale, il disertore dovrà calcolare le astuzie della fuga secondo le strutture coattive del suo tempo» (*La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 1985, pag. 218).

[3] Si ricordi il vero e proprio "caso Bufalino" suscitato nel 1981 dall'esordio sellerriano dello scrittore sessantenne col pluripremiato romanzo *Diceria dell'untore*.

> due ragioni, preferisce dare alle stampe, delle pagine che precedono, solo 100 copie non venali, destinate alle 99 persone più amabili del suo *carnet* d'indirizzi. Con l'imperiosa preghiera che nessuno gliene scriva o ne scriva, ma ciascuno le legga, se vuole, e le conservi in ricordo».

L'edizione Bompiani risultava invece dalla (prevedibile) trasgressione dell'«imperiosa preghiera», e dalla resipiscenza dell'autore stesso, che così concludeva — con sottile ironia — la nuova, modificata *Postilla*:

> «all'innocenza dell'autore pochi credettero, la sua discrezione parve sospetta. Con la presente pubblicazione egli intende ora disciplinatamente rimettersi in riga sotto le savie, forse sante, bandiere della società letteraria e così esibirsi sino alla fine»[4].

L'edizione '90 ha per sottotitolo «frammenti d'una vita immaginaria»; due anni dopo i «frammenti» son diventati «ricordi». Un'altra differenza, all'inizio della *Postilla*: prima l'autore dice di sviluppare «gli annali di un'esistenza immaginaria», nell'edizione '92 «la parabola d'una vita immaginaria». Si tratta, comunque, di una serie di capitoli che si riferiscono ad epoche diverse della vita del protagonista, Dino, dalla nascita alla morte.

«Frammenti» ed «annali» sono espressioni lessicalmente più coerenti con il progetto iniziale di *Calende greche*, cui dava senso specifico l'edizione privata: il libro sarebbe dovuto essere un'opera dilatabile all'infinito, perché passibile di «supplementi che turassero questo o quel buco d'anni e sviluppassero vicende rimaste interrotte o intraviste solo di scorcio. *Pensavo a un romanzo in crescita perpetua, che non toccasse mai la pienezza*»[5].

L'immagine suggestiva fa pensare ad una sorta di "libro a fogli mobili" da infittire di ulteriori «frammenti» collocabili su altri gradini della "scala della vita"[6], rispettandone la struttura quasi annalistica. Un'idea che ram-

---

[4] G. Bufalino, *Calende greche*, Milano, Bompiani, 1992, pag. 231. D'ora in poi indicheremo fra parentesi, nel testo, le pagine del volume cui le citazioni da *Calende greche* appartengono.

Le più acute osservazioni sulla vicenda editoriale di *Calende greche* si leggono nel saggio *L'arte come merce e come eversione* di Giuseppe Traina (omonimo di chi scrive), pubblicato nella miscellanea *Liceo Scientifico "S. Cannizzaro". XXX anni 1960-1990*, Vittoria, 1993.

[5] Da un'intervista concessa a Massimo Onofri, pubblicata in "Nuove Effemeridi", n. 18, 1992, pag. 29, corsivo mio. Questo fascicolo della rivista palermitana è interamente dedicato a Bufalino e comprende una preziosa antologia della critica, anche straniera, e un'ampia bibliografia.

[6] *Calende greche* è concepito infatti «a imitazione di quelle stampe popolari, dove

menta l'utopia mallarméana del *Livre*, «l'opera colossale e totale, l'Opera per eccellenza che per il poeta doveva costituire non solo il fine ultimo della propria attività, ma il fine stesso del mondo (*Le monde existe pour aboutir à un livre*)»[7] e che andava strutturato proprio a fogli mobili, sì da permettere continui spostamenti e ri-combinazioni, per approdare a significati sempre nuovi e sorprendenti. Se la prospettiva misticheggiante evidente in Mallarmé è decisamente estranea all'orizzonte disincantato e disingannato di Bufalino, tuttavia un punto di contatto preciso esiste nell'ambizione di fare del libro non concluso quasi un organismo vivente. La convinzione di Mallarmé (*«le volume, malgré l'impression fixe, devient, par ce jeu, mobile — de mort il devient vie»*) richiama, per antitesi, un aforisma del *Malpensante*: «Turbamento e sensi di colpa ogni volta che licenzio le bozze: come posassi su un corpo in crescita la lapide del *Ne varietur*. Veramente un libro pubblicato è una bara»[8].

L'edizione privata risultava più coerente con quest'idea iniziale dell'autore, perché la sua circolazione limitata avrebbe garantito all'opera la sua "espandibilità" futura, per aggiunte successive da inviare — *cadeaux* o messaggi in bottiglia — agli amici.

La fedeltà di Bufalino alle varianti assurge ad una dimensione quasi metafisica: riscrivere e correggere permette di rinviare la pubblicazione "alle calende greche", per non accettare la separazione traumatica dal testo-creatura, ma anche per non ammettere che — non essendo tutto dilazionabile — il tempo non è infinito. Peraltro, l'orrore per il *ne varietur* non è un tema nuovo: sin dai tempi di *Diceria dell'untore* Bufalino esaltava infatti il «gusto dell'*opus infinitum* da correggere fino alla morte (io adoro le varianti)»[9].

Riconsegnandosi alla "pubblicità" dell'edizione "venale", Bufalino rinunciava all'ambizione in qualche modo "sperimentale" dell'*opus infinitum*. D'altronde, egli non ha mai spinto oltre certi limiti le proprie tendenze "ludiche" e "sperimentali". È vero che con il suo secondo romanzo, *Argo il*

---

si rappresentano le varie età dell'uomo dalla culla alla tomba, lungo una scala a saliscendi» (dalla *Postilla* '92).

[7] Umberto Eco, *Opera aperta*, Milano, Tascabili Bompiani, 1980, pagg. 47-48.

[8] G. Bufalino, *Il malpensante. Lunario dell'anno che fu*, in *Opere 1981-1988*, a cura di Maria Corti e Francesca Caputo, Milano, Classici Bompiani, 1992, pag. 1118. A proposito di questa raccolta di aforismi cfr. Gino Ruozzi, *Forme brevi*, Milano, Libreria Editrice Goliardica, 1992.

[9] Da *Antologia del "Campiello" 1981*, poi in *Saldi d'autunno*, Milano, Bompiani, 1990, pag. 247.

cieco, aveva giocato sullo straniamento prospettico fra "io attuale" e "io passato"[10]; è vero che nei racconti dell'*Uomo invaso* aveva "riusato" con tenera malizia autori e personaggi del mito o della letteratura; che aveva parodizzato (in *Le menzogne della notte* e in *Qui pro quo*) due modelli narrativi di lunga e gloriosa tradizione come il "romanzo con cornice" e il romanzo poliziesco; e che, dopo *Calende greche*, ha "riscritto" con grande intelligenza il *Guerrin Meschino* di Andrea da Barberino. Ma il suo sperimentalismo ha privilegiato il livello delle strutture narrative, senza investire l'aspetto più propriamente linguistico della scrittura. La sua sintassi è rimasta infatti classicamente ordinata, spesso latineggiante; il suo lessico sontuoso risulta dall'appassionato recupero vocabolistico di una tradizione letteraria illustre (fra letteratura barocca, eleganze ottocentesche e "prosa d'arte"), molto raramente da un'invenzione deformante alla Gadda che pare all'origine, piuttosto, della prosa di Consolo.

Anche quando — e succede spesso — s'affacciano nelle sue opere spunti ludici e metaletterari ciò non vuol dire che Bufalino si collochi nella scia di nessuna "avanguardia", neppure in quella più congeniale di un Manganelli; egli replica soltanto — con lucida consapevolezza — il

> «destino del romanziere, nel presente scorcio di secolo: starsene in bilico fra innocenza e malizia, certezza e ipotesi, natura e cultura. Nostalgico delle grandi cattedrali narrative, ma inabile a sortire dalla propria cappella di manteche, falsetti, citazioni, ibridazioni, sposalizi inattesi di linguaggi e personaggi lontani»[11].

Né *Calende greche* fa eccezione. Bufalino vi utilizza sì il collaudato artificio dello "straniamento prospettico", risolto nell'uso delle tre persone: nel *Curriculum* (il sonetto collocato in apertura), nel primo e nell'ultimo capitolo si parla del protagonista in terza persona, negli altri s'alternano la prima e la seconda. Dunque il personaggio è Io, Tu ed Egli insieme, è visto dall'esterno nel momento della nascita e della morte, mentre da adolescente, giovane, adulto e vecchio guarda dentro di sé o problematicamente si sdoppia.

---

[10] Il *je actuel* e il *moi révolu* di cui parla Jean Starobinski in *L'occhio vivente* (trad. ital. Torino, Einaudi, 1975). La distinzione era già stata utilizzata da Rosa Maria Monastra in *La "Diceria dell'untore", ovvero il perturbante esorcizzato con rito letterario*, "Le forme e la storia", 1981, nn. 1-2.

[11] *Morire a Roncisvalle*, "Sigma", 1984, n. 3; poi in *Pagine disperse*, a cura di N. Zago, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1991, pag. 44.

Ma quest'artificio convive fecondamente con un innato piacere della narrazione e dell'invenzione fantastica, evidente in alcuni fra i capitoli più riusciti del libro e che rendono sempre attuali le indicazioni di Nunzio Zago che, prendendo spunto dalle sole prime opere, collocava l'opera di Bufalino «nella linea del rifacimento prezioso, del corto circuito intertestuale, dell'ammiccante *ars* combinatoria»[12]. Una "linea" che accomuna l'esperienza creativa di Bufalino a quella di scrittori come Karen Blixen, Friedrich Dürrenmatt e Milan Kundera, con qualche azzardo in più dell'amico (e più "classico") Leonardo Sciascia[13], e qualcuno in meno dell'ammirato (e più "sperimentale") Giorgio Manganelli: una "linea" che si potrebbe definire di «manierismo novecentesco» (Zago) o — cambia poco — di "sperimentalismo classicista" (né un tale ossimoro appare esagerato per uno scrittore ossimorico come Bufalino).

Tanto più è significativa la trasformazione dei troppo denotativi «annali di un'esistenza» nella «parabola d'una vita», e soprattutto dei «frammenti» in «ricordi», parola che sembra accentuare il ruolo attivo e cordiale dell'io narrante nell'operazione di recupero memoriale[14] rispetto al termine precedente, che pareva valorizzare, viceversa, il ruolo demiurgico dell'autore nel momento progettuale dell'opera.

Bisogna però intendersi sull'operazione di recupero memoriale: l'abilità illusionistica di Bufalino causa un'inestricabile mescolanza di realtà autobiografica e invenzione da *fiction*:

> «il gioco di finzione e realtà è il fondamento di ogni opera letteraria, ma forse non è mai stato giocato con tanto ironico calcolo e con tanta intelligenza critica come da Gesualdo Bufalino in *Calende greche*. [...]. Il lettore si trova di fronte a un racconto in cui tutto ciò che è detto è "possibile" che sia accaduto, ma non è necessariamente reale: e il margine di dubbio che Bufalino continuamente insinua nella narrazione è quello in cui si gioca l'originalità dell'opera, anche negli episodi che appaiono più evidentemente

---

[12] N. Zago, *Gesualdo Bufalino. La figura e l'opera*, Marina di Patti (ME), Pungitopo, 1987, pag. 31; il fondamentale contributo critico di Zago ha anche il merito di aver sottolineato la presenza in Bufalino di un «senso tutto novecentesco e decadente di impotenza e terrore del mondo» connesso al «nucleo d'autentico strazio che si cela dietro l'eccellenza della sua retorica» (pag. 8).

[13] Per gli aspetti più "ludici" della produzione sciasciana mi permetto di rinviare al mio *La soluzione del cruciverba. Leonardo Sciascia fra esperienza del dolore e resistenza al Potere*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1994.

[14] In tal senso *Calende greche* conferma che Bufalino è forse «il più proustiano dei nostri autori» (Zago, *op. cit.*, pag. 12).

canonici di ogni autobiografia o racconto dell'esperienza di una vita»[15].

La natura composita del testo, complicata dallo "straniamento prospettico" di cui s'è detto, permette a Bufalino di raggiungere un ulteriore scopo, così confessato ad Onofri:

> «il mio eroe, nella sua fluidità di fantasma, mi serviva per *scardinare il genere autobiografico tradizionale*, fra tutti il più rigido e codificato, perché costretto per sua natura a una qualche fedeltà storica» (corsivo mio).

Dunque anche *Calende greche* è rubricabile, come *Diceria dell'untore, Argo il cieco, Museo d'ombre, L'uomo invaso* e — aggiungiamo — perfino *Guerrin meschino*[16] fra quelle che Bufalino stesso chiama «opere di fantamemoria».

Tuttavia *Calende greche* ha l'apparenza di un'autobiografia tradizionale: è infatti strutturato, come la *Vita* di Vittorio Alfieri, in "parti" coincidenti con le età dell'uomo. E, come si apprende dalle interviste e dalle due *Postille*, l'intenzione prima del nostro scrittore era riconducibile non al modello-Rousseau, che considerava il proprio caso personale irriducibile a qualunque generalizzazione, ma si avvicinava semmai al modello-Alfieri: «allo studio dell'uomo in genere è principalmente diretto lo scopo di questa opera. E di qual uomo si può egli meglio e più dottamente parlare, che di sé stesso?»[17].

Ma le somiglianze con la *Vita* dell'astigiano terminano qui: mentre Alfieri assicurava che «se io non avrò forse il coraggio o l'indiscrezione di dir di me tutto il vero, non avrò certamente la viltà di dir cosa che vera non sia»[18], Bufalino scrive «la biografia (l'autobiografia?) d'un fantasma le cui vicende —stereotipe, esangui, imitabili — vengono contraffatte con tanto zelo da apparire più spesso favole che memorie: testimonianze corrotte al servizio di un'ipotesi di romanzo...» (pag. 229). Opera di fantamemoria,

---

[15] Giorgio Bàrberi Squarotti, *L'uomo mascherato*, "La Stampa", 29 febbraio 1992, poi in "Nuove Effemeridi", cit., pag. 152.

[16] Mi riferisco, per quest'ultima opera, all'identità — estensibile all'autore — fra narratore-puparo e protagonista.

[17] Vittorio Alfieri, *Vita*, a cura di Giulio Cattaneo, Milano, Garzanti, 1977, pag. 5. Per la distinzione tra i due modelli di autobiografia cfr. Marziano Guglieminetti, *Biografia ed autobiografia*, in *Letteratura italiana* a c. di A. Asor Rosa, vol. 5 (*Le questioni*), Torino, Einaudi, 1986.

[18] V. Alfieri, *op. cit.*, pag. 4.

dunque, dove anzi l'invenzione fantastica e menzognera[19] prevale nettamente sul ricordo autentico: «non solo l'autobiografo può mentire, ma la "forma autobiografica" può ammantare la più libera invenzione romanzesca»[20].

Il tema manganelliano della letteratura come menzogna[21] informa di sé il romanzo, ma senza che ciò assuma mai i connotati di un gioco gratuito: per Bufalino, uomo di un Novecento che ha trovato in Popper il fondamento più autentico della propria epistemologia, il compito della letteratura è esprimere verità che sono tali solo se falsificabili[22].

Le regole del genere "autobiografia" possono essere sovvertite giocando non solo sull'ambiguità del patto di verosimiglianza autobiografica, ma anche sul trattamento del tempo, come fece D'Annunzio scrivendo *Le faville del maglio*, un'autobiografia per frammenti «definitivamente sottratta alle regole del racconto di sé: in primo luogo al rapporto intercorrente fra tempo storico e tempo individuale»[23]. La frammentazione del tempo in *Calende greche* è meno radicale e tuttavia il protagonista Dino potrà affermare: «se ho capito una cosa, del mondo, è che bisogna leggerlo da soli e per squarci, come coi libri troppo lunghi, sì da poterne cavare ugualmente un sugo e una scienza» (pag. 152).

Uno degli aspetti più interessanti del romanzo è infatti la resa del processo cognitivo del protagonista, dall'«indistinta certezza di sé» (pag. 9)

---

[19] Nel "sottofinale" intitolato *Consuntivo* Dino dice di sé, fra l'altro: «Hai mentito, come no, quasi mai per profitto, piuttosto per abbellire di ridondanze e pennacchi la nudità delle cose, la loro algidezza d'inverno. Carezzavi le menzogne, le parole delle menzogne [...]. Hai mentito, come no. Stai mentendo» (pag. 213).

[20] J. Starobinski, *op. cit.*, pag. 206.

[21] «[La letteratura] con le sue proposizioni "prive di senso", le affermazioni "non verificabili", inventa universi, finge inesauribili cerimonie. Essa possiede e governa il nulla. Lo ordina secondo il catalogo dei disegni, dei segni, degli schemi. Ci provoca e sfida, offrendoci un illusionistico, araldico pelame di belva, un ordigno, un dado, una reliquia, la distratta ironia di uno stemma» (G. Manganelli, *op. cit.*, pag. 223).

[22] L'aveva già scritto Sciascia, prendendo spunto da *Diceria dell'untore*: «non bisogna credere agli scrittori che chiedono di esser creduti in quel che rappresentano o confessano, al loro esser "veri" (e peggio se "veri" di "verismo"); uno scrittore attinge alla verità dell'esistenza attraverso la mistificazione, il gioco, l'ambiguità, l'inganno: in sé, di sé, dei sentimenti, delle cose, dei fatti. Sono appunto le "menzogne" che in uno scrittore si mutano in "verità" e sono "verità"; ma "verità" a loro volta mutevoli, cangianti: e non sarebbero "verità" se immobili» (*Un pirandellismo introvertito*, "Nuove Effemeridi", cit., pag. 72: questo scritto è la versione originale dell'Introduzione alla traduzione inglese di *Diceria dell'untore*).

[23] M. Guglielminetti, *op. cit.*, pag. 881.

del feto in procinto di nascere al turbinio di sensazioni del moribondo in pre-agonia. Questa conoscenza, più affidata all'istinto che alla ragione, appartiene ovviamente all'infanzia e all'adolescenza: i «frantumi di minima scienza che già gli abitano dentro» (pag. 14) a tre mesi d'età, l'esplorazione del proprio corpo di adolescente, la «scienza del male, per quanto spicciola e casuale, estorta alla disattenzione dei grandi» (pag. 38), la scoperta — a sedici anni — di «sentimenti improvvisi che viene facile insegnare alla docile orchestra dei sensi» (pag. 47).

La ragione e il ricordo più razionalmente organizzato appartengono all'età adulta, nella quale Dino impara la sofferenza propria ed altrui, fino a decodificare i tanti presagi di morte sparsi lungo il romanzo, anche laddove essi si esprimono in un lampo istintivo di consapevolezza: «Andrea è già in viaggio per neve, lo vedo spostarsi a piccoli balzi come un capriolo in sogno. Mentre guardo la cara figura rimpicciolirsi fra i pioppi, so d'improvviso che non tornerà» (pag. 81).

Ecco per quale altro motivo *Calende greche* assomiglia nel profondo, nonostante le differenze apparenti, all'autobiografia dannunziana: perché, alla maniera dell'*Ecce homo* nietzschiano[24], spiega "come si diventa ciò che si è". L'itinerario del protagonista approda alla morte perché egli è "nato per la morte": egli "diventa" proprio quello che è stato fin dalla nascita, un essere votato alla morte, un «grinzoso vecchietto [....] un ennesimo effimero fuoco [...]. È nato. Ha cominciato a vivere, ha cominciato a morire» (pag. 10).

Se è vero che l'uomo "è per la morte", allora la morte segna un ricongiungimento all'origine. La conclusione del libro salda circolarmente il momento finale — in cui il moribondo «avverte che innumerevoli spinte cospirano da tutte le parti ad espellerlo; capisce che il suo dovere finale è di spingere insieme a loro» (pag. 226) — al momento iniziale della nascita — in cui «nella strettura dov'è, si sente eccessivo e smania di scatenarsene. Nel grembo, ch'era finora una patria, indovina un ostacolo e lo sforza duramente col capo» (pagg. 9-10). E il «cappuccio» che al momento della morte «gli cala sul capo e lo acceca» rinvia al «sacco cieco» dell'utero materno in cui è ancora chiuso all'inizio del libro. Inizio e fine, passato e futuro sono indistinguibili: «svegliandomi nel bel mezzo della notte, mi girano in mente ipotesi di futuro veridiche come ricordi...» (pag. 64) — e viene in

---

[24] Tracce di un interesse per Nietzsche si trovano nella prima lettera del carteggio intrattenuto da Bufalino con Angelo Romanò: cfr. *Carteggio di gioventù (1943-1950)*, a cura di N. Zago, Valverde (CT), Il Girasole Edizioni, 1994, pag. 23.

mente il percorso circolare nascita-morte-nascita di *2001: odissea nello spazio* o il vertiginoso fotogramma finale di *Shining*, due film di Stanley Kubrick, cineasta caro a Bufalino[25] come a tutti i cinefili autentici.

La circolarità, tema che risale a *Diceria dell'untore*[26], è un movimento regressivo e, come ogni regressione, va connesso alla sfera materna, a cui si possono anche ricondurre tutti i segnali di claustrofilia presenti nelle opere di Bufalino e abbondanti, sotto diverse forme, in *Calende greche*[27].

Eppure, non mancano le differenze fra il romanzo-esordio e il romanzo-testamento, a partire dall'assenza del controcanto che Marta e il Gran Magro rappresentavano per l'io narrante in *Diceria dell'untore*. Nella gran folla di nomi evocati dal protagonista di *Calende greche* un certo spazio spetta solo ai suoi genitori, ma egli domina incontrastato, a conferma del valore di bilancio esistenziale che quest'opera, pur nella sua natura composita, assume.

Alla fine di *Diceria dell'untore* l'io narrante esprimeva una salda consapevolezza: «per questo io solo m'ero salvato, e nessun altro, dalla falcidia: per rendere testimonianza, se non delazione, d'una retorica e d'una pietà». *Calende greche*, mentre ci informa su quella «vita nuda, uno zero di giorni previsti, senza una brace né un grido»[28] che attendeva il protagonista di *Diceria* all'uscita dal sanatorio, rivela peraltro quanto sia amaro il privilegio della letteratura, «il balsamo o il veleno d'una parola» che ha permesso sì a Bufalino di esorcizzare i fantasmi che popolano *Diceria*, ma costringendolo a quell'autoreclusione fantasticante sperimentata (in due fra i capitoli più gustosi del libro) da Dino bambino in soffitta o da Dino insegnante a scuola, ma che pare anche siglare il destino dello scrittore Bufalino.

Può tornare utile, a questo proposito, il confronto fra l'edizione 1992 e quella del '90. Sulle varianti degli altri testi di Bufalino ha lavorato con passione Francesca Caputo, come dimostra l'apparato di note al volume *Opere 1981-1988*, utilizzando gli avantesti donati dall'autore al Fondo Manoscritti di Autori Moderni e Contemporanei dell'Università di Pavia; e se, per quanto riguarda il complesso dell'opera bufaliniana, è «quasi impossibile individuare un processo correttorio unidirezionale»[29], tuttavia l'im-

---

[25] Cfr. G. Bufalino, *Bluff di parole*, Milano, Bompiani, 1994, pagg. 69-70. Sulla cinefilia di Bufalino cfr. G. Bufalino, *L'enfant du Paradis*, Comiso, Salarchi Immagini, 1996.

[26] Cfr. N. Zago, *op. cit.*, pag. 24.

[27] Per i vari aspetti di questo tema mi permetto di rinviare all'Introduzione da me curata per la ristampa di *Calende greche* nei Tascabili Bompiani (1995).

[28] *Diceria dell'untore*, in *Opere 1981-1988*, cit., pag. 142.

[29] Maria Corti, *Introduzione* a *Opere 1981-1988*, cit., pag. XVI.

pressione è che, almeno per *Diceria dell'untore* e *Argo il cieco*, la tendenza prevalente sia quella all'arricchimento della tessitura metaforica del testo e all'accentuazione iperletteraria del lessico.

Calende greche offre per la prima volta la possibilità di confrontare due edizioni a stampa, due testi, ognuno a suo modo, "definitivi" e che hanno una ben precisa specificità, cioè la loro natura di edizione "privata" o "pubblica". Non è mia intenzione dare qui conto di tutte le varianti, basterà sinteticamente elencarne le tipologie più significative: l'inversione di termini[30], il recupero a distanza di parole soppresse[31], la *variatio*[32], la ricerca dell'equilibrio fonico[33], la rinuncia a figure retoriche[34].

Si riscontra sì la tendenza all'arricchimento semantico[35] ma emerge in misura maggiore la tendenza opposta alla semplificazione stilistica che agisce come soppressione o attenuazione dei cultismi[36], riduzione dell'indeterminato[37], rinuncia alla metafora[38] e può arrivare, in taluni casi, al pro-

---

[30] Ad esempio, il brano «odore della mammella che ha or ora *poppato*, il peso e la forma d'essa fra le sue labbra, il gusto di mangiarla, di *suggerne* il colaticcio...» diventa nel '92 «l'odore della mammella che ha or ora *succiato*, il peso e la forma d'essa fra le sue labbra, il gusto di mangiarla, di *popparne* il colaticcio...» (pagg. 14-15).

[31] Le «fiumare» soppresse a pag. 13 ritornano a pag. 21, sostituendo le «piene» della prima edizione.

[32] Poiché una «Gioele» è già nominata a pag. 24, ecco che la Gioele di pag. 204 dell'edizione '90 diventa nel '92 una meno esotica «Maddalena».

[33] Nella frase «la sagoma della radio appare immane, immobile» (pag. 74) viene soppresso l'aggettivo «immane» per evitare la cacofonia con un «immune» di poche righe oltre.

[34] Il doppio iperbato di pag. 44 («ed erano accorsi a sostenerlo suo padre e sua madre, in quella inaugurale sortita») si regolarizza nella seconda edizione: «ed erano accorsi suo padre e sua madre a sostenerlo, in quella sortita inaugurale». Nella stessa pagina scompare un ossimoro interessante: «glien'era rimasta una secca pietà nelle fauci, ma anche una pienezza di vanagloria». Si noti la semplificazione lessicale, confermata subito dopo dalla trasformazione di un «uguagliarsi» in un più colloquiale «confrontarsi».

[35] Dal denotativo «cadavere galleggiante» al sarcastico «cadavere in salamoia», pag. 107; dal neutro «m'apparto» al gergale e spiritoso «me la filo», pag. 135; dal colloquiale all'iperletterario: «presentimenti» che diventano «presagi» a pag. 15, «prudermi» che diventa «vellicarmi» a pag. 148.

[36] Alcuni esempi: «una cisterna senza fondo, stigia, che popolavano inerzie» si semplifica rinunciando all'aggettivo dantesco; «una magnanima *Versaglia* di cerimonie» diventa «una magnanima *corte* di cerimonie»; la «foresta di Brocelandia» cede il passo a quella più nota «di Robin Hood» (ma sarà recuperata alla fine del *Guerrin Meschino*); una troppo professorale matita Faber è sostituita da una più comune Presbitero.

[37] «Quando un raggio di chissà dove batte sulla specchiera...» diventa «quando un raggio batte sulla specchiera...» (pag. 15).

[38] «Il cuore precipitato del sole» diventa «un pezzetto di sole precipitato» (pag. 19).

sciugamento di periodi lunghi e ricchi di metafore[39].

Mi pare insomma che la maggior parte delle varianti ottenga un effetto complessivamente semplificante, accentuando la prosasticità di uno stile che ha sempre mal sopportato le consuete distinzioni fra poesia e prosa. Sembra quasi che il passaggio dall'edizione "privata" a quella "pubblica" abbia portato Bufalino a lavorare con accanimento verso una maggiore "leggibilità" dell'opera — non più destinata ad un'*élite* di sodali —, ad incidere col bisturi quella «scontentezza confusa, per questa maledizione sua di corrompere ogni volta con un ricordo di libri il primo impulso del cuore» (pag. 44) che Dino sconta sin dalla giovinezza.

Diceria dell'untore non aveva ancora sciolto il bruciante groviglio esistenziale dell'esperienza bellica e di sanatorio, e rappresentava dunque «una regressione rassicurante» ma anche un «esercizio preparatorio» alla morte[40]; *Calende greche*, invece, con il suo ritmo narrativo più disteso, cadenzato sullo scorrere degli anni, e con una scrittura che attenua le oltranze espressive dell'opera prima, pur mantenendo inalterato lo smalto eccezionale dello stile, dà l'impressione che l'itinerario autoterapeutico della scrittura sia concluso:

> «si scrive anche per dimenticare, per rendere inoffensivo il dolore, biodegradarlo, come si fa coi veleni della chimica. Può essere una vernice, la scrittura, che ci anodizzi i sentimenti e li protegga dalle salsedini della vita»[41].

---

[39] Il periodo «che potrei desiderare di meglio se non di aggiungere alla gioia che or ora, come una sorgiva un invaso, mi colmava placidamente le vene, questa più ilare e ironica rissa del sangue, una febbricola che festosamente mi corre dalla punta dei capelli all'unghiolina del piede....» si riduce a «non potrei desiderare notizia più grata, e che più mi colmi di gioia, come una sorgiva un invaso...» (pag. 105).

[40] R.M. Monastra, *op. cit.*, pag. 375.

[41] *Le ragioni dello scrivere, Cere perse*, in *Opere 1981-1988*, cit., pag. 823.

MARIO TROPEA

COLLOQUI CON I MORTI, COLLOQUI CON LA MADRE: ICONOGRAFIA DELLA MORTE ED ELABORAZIONE DEL LUTTO E DEL CORDOGLIO DAGLI ANTICHI A PIRANDELLO

Uno dei momenti più interessanti — ed inquietanti, naturalmente — nel campo del pensiero, come nei riflessi che ne derivano nel costume, in arte e in letteratura, è da sempre, per l'uomo, quello del rapporto con la morte, l'aspetto della coesistenza dei vivi e dei defunti, che ha prodotto, in ogni tempo, notevoli riflessi sia a livello iconografico e figurativo che di poesia e di scrittura.

Come si sa, gli antichi onoravano le sepolture, ma le ponevano lontano dal mondo dei viventi. "Uno degli scopi dei culti funebri — come scrive Ph. Ariès nella sua *Storia della morte in Occidente* — era quello di impedire ai defunti di *tornare* a turbare i vivi [...] per questa ragione i cimiteri erano situati fuori della città sul margine delle strade come la via Appia a Roma, gli Aliscamps ad Arles";[1] col cristianesimo si incrementò l'uso di seppellire i morti nelle chiese, e dopo il medioevo il mondo moderno creò i grandi cimiteri, le necropoli extraurbane dedicate al culto ed al ricordo degli estinti.[2]

Questo fondamentale rapporto tra vita e morte ha prodotto, nel corso dei secoli, una continua mozione dei sentimenti e dell'immaginario collettivo con una serie pressoché infinita di risvolti, spesso notevolissimi e sorprendenti, nel campo della creazione artistica e letteraria.[3]

---

[1] Ph. Ariès, *Storia della morte in Occidente*, Ed. du Seuil 1975, trad. it. Rizzoli, Milano 1978, pp. 26-27. "La legge delle Dodici Tavole proibiva di sotterrare *in urbe*, all'interno della città. Il Codice teodosiano ripete lo stesso divieto, perché sia preservata la *sanctitas* delle case degli abitanti"; ivi.

[2] Si veda l'opera fondamentale di A Tenenti, *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento*, Einaudi, Torino 1957.

[3] Il tema del rapporto coi morti è, comunque, antichissimo, e di tutte le culture; si pensi all'importanza che hanno, in questo senso, le raffigurazioni del mondo dei morti nelle necropoli egizie e nelle piramidi. Nel poema mesopotamico di Gilgamesh, l'eroe evoca l'ombra dell'amico Enkidu per farsi descrivere la triste condizione dei defunti. Per quanto riguarda l'arte figurativa si può ricordare, a Roma, la casa dell'Esquilino

Dentro questa continua compresenza, familiare e pur temuta — e controllata — della morte nel mondo dei vivi, uno degli stereotipi fondamentali è quello classico (per lo meno dall'*Odissea* in poi, libro XI) del colloquio con la madre (col padre nel contesto più "pio" e parenetico dell'*Eneide*, libro VI), in quella specie di imprescindibile tappa di conoscenza di sé, del proprio mondo e del futuro, che è la discesa nell'Averno e l'incontro con le ombre nella rappresentazione dei poemi degli antichi.

Nel libro XI Ulisse, giunto al paese dei Cimmerii, fa le libagioni e sgozza le vittime; e fuori dall'Erebo accorrono le anime dei morti affollandosi avide del sangue sacrificale e con grida raccapriccianti. Ma egli le tiene a bada con la spada, e solo dopo che Tiresia gli ha predetto il futuro fa accostare la madre che così lo riconosce, stupendosi di trovarlo, vivo, laggiù tra le ombre, e gli chiede della sposa, di Itaca, dei suoi viaggi:

> Diceva così e io rispondendole dissi [v. 163]
> [...]
> Così chiedeva, e subito mi rispondeva la madre sovrana [v. 180]
> [...]
> Così parlava: e io volevo [...] stringere l'anima della madre mia morta [vv. 204-205]
> Così noi scambiavamo parole [v. 225][4]

Così si stabilisce il *topos* del colloquio con i defunti — con la madre, in particolare — che costituisce un modello essenziale nello sviluppo dell'arte e del pensiero occidentale dagli antichi fino a noi.[5]

Per tre volte il figlio si slancia ad abbracciarla, e per tre volte la parvenza della madre gli sfugge:

> Tre volte dalle mie mani all'ombra simile o al sogno,
> volò via [...] e a lei rivolto parole fugaci dicevo [vv. 206-209][5]

Ugualmente, nell'*Eneide*, è ancora una volta l'eroe protagonista a slanciarsi verso l'ombra del padre:

> Enea, tremanti di gioia entrambe le mani gli tese

---

con scene paesistiche ed episodi dell'*Odissea*, fra cui quella della discesa di Odisseo fra i morti.

[4] Omero, *Odissea*, a c. di R. Calzecchi Onesti, Einaudi, Torino 1989, Libro XI, p. 301.

[5] Idem p. 303.

> [...] gran pianto le gote rigava
> Tre volte allora volle gettargli al collo le braccia,
> tre volte, invano afferrata, sfuggì dalle mani l'immagine [vv. 685-701]

in una formula divenuta, già allora, nel poeta latino, stereotipa, e in cui l'immagine patetica dell'affetto, il momento della commozione, vien pur connesso a un modello celebrativo, eroico e cognitivo, vista l'elencazione che segue dei futuri re di Roma e del Lazio, e dei personaggi eminenti di quella storia fino ad Augusto.[6]

Al di là dei secoli, la situazione canonica del colloquio passa, come uno dei momenti più intensi della elaborazione del lutto e del cordoglio, nell'età moderna; per es. nella grande ripresa del *revival* mortuario dell'età neoclassica e nel *pathos* dell'età romantica.

In Foscolo, nel caso, nel sonetto *In morte del fratello Giovanni*, la prospezione funebre involge la figura dell'esule che, da lontano, indirizza il pensiero alla madre e alle ceneri del fratello (e anche qui le braccia ritornano vuote: "... deluse a voi le palme tendo")[7]. E non importa che il colloquio, questa volta, sia, più propriamente, rovesciato, tra la madre viva e il fratello morto alla presenza dell'altro figlio ("parla di me col tuo cenere muto"); in quella tomba giacerà fra poco anche il poeta che del fratello morto è la proiezione colloquiante, per così dire, ("... e prego anch'io nel tuo porto quiete [...] straniere genti l'ossa mie rendete / allora al petto della madre mesta").

Come si vede, la situazione del compianto si configura, in uno dei massimi momenti retorici e celebrativi del *pathos* funebre che precede l'età romantica, in accezione privata e familiare, ma sublimata in ambito elegiaco e civile (secondo il modello antico rinnovato), e dentro un'istanza di moderata eroicizzazione che si può trovare ugualmente nei gruppi architettonici e monumentali coevi, per es. nei centri delle grandi città europee: quelli di Francia, quello di Canova per la tomba della duchessa Maria Cristina nella chiesa degli Agostiniani di Vienna, dei quali parla M. Vovelle a questo proposito nel suo fondamentale volume *La morte e l'Occidente*; e per il quale ultimo anche lo storico dell'arte Argan fa rilevare la perfetta contemporaneità con l'opera di Foscolo[8].

---

[6] Virgilio, *Eneide*, a c. di R. Calzecchi Onesti, Oscar Mondadori, Milano 1978, p. 289.

[7] "La madre or sol, suo dì tardo traendo,/ parla di me col tuo cenere muto:/ ma io deluse a voi le palme tendo", vv. 5-7.

[8] Cfr.: M. Vovelle, *La Morte e l'Occidente*, trad. it. Laterza, Bari 1993, pp. 444-

L'essenza del periodo, per fermarci a definire sotto questo aspetto i caratteri dell'età neoclassica, era quella di un *pathos* contenuto, di una specie di esaltazione dell'immortalità dell'anima, dentro il culto civico dei morti, per lo meno vista "sotto la forma umanizzata della sopravvivenza della memoria degli altri"[9] che pare rispondere perfettamente alla concezione del pensiero, figurativa e intellettuale di tutta l'opera di Foscolo.[10]

L'immagine più diffusa nell'iconografia cimiteriale del tempo, come in campo poetico, letterario e delle arti (da Canova a Füssli, a Flaxman, per es.; a Ossian, a Young, al Gray dell'*Elegia scritta presso un cimitero campestre*, al Pindemonte dei *Cimiteri*) era quella della morte-sonno, del genio della vita che spegne la sua fiaccola sulla tomba. Ed è inutile rilevare come, in questa temperie, l'assunzione funeraria del sonetto che si è vista, legittima estensivamente, per dir così, la presenza della madre in tutta l'opera del Foscolo (anche nei *Sepolcri* in cui non compare), facendole assumere la funzione di garante, ritualizzando la situazione colloquiale-familiare in dimensione più ampia, civile e pubblica, di perpetuazione dei valori; come in uno di quei gruppi idealizzati dei quali si è detto, in cui si involge il fratello morto, quello vivo ("... seduto / su la tua tomba [...] gemendo", vv. 2-3), e la madre, appunto, che con essi corrisponde.

---

446. Vovelle ricorda i monumenti di Newton e di Turenne e fa i nomi di Lequeu, di Ledoux, di Bouillé, oltre che del Canova ricordato. Il monumento per la duchessa Maria Cristina rappresenta una forma piramidale verso il cui vano, al centro, si avviano, paludate e meste nel varcarlo, le figure rappresentative dell'umanità vinte dalla morte. E si veda l'analisi che ne fa G. C. Argan in *L'arte moderna. 1770-1970,* Sansoni, Firenze 1970, pp. 43-46: il monumento "precede di due anni la stampa dei *Sepolcri* del Foscolo che può considerarsi il suo parallelo letterario", p. 43.

[9] M. Vovelle, cit., p. 440.

[10] Ad onta dell'appiattimento igienico-ugualitario che gli editti napoleonici andavano imponendo, e del decentramento urbano, i cimiteri diventavano, per altro verso, luogo frequentato e familiare, giardino e monumento collettivo dove si conciliavano i due termini in cui è concepito l'aspetto della morte: quello minaccioso e ripugnante (più proprio al senso degli antichi) e quello astratto, per così dire, recuperabile, posto al servizio della vita. Alle pp. 438-39 Vovelle riporta alcuni articoli di una ordinanza del 1793 relativa ai riti funebri del periodo, che possono valere come esempio del sentire e del costume del tempo: "In ciascuna municipalità, tutti i cittadini morti [...] saranno condotti ventiquattr'ore dopo il decesso [...] nel luogo destinato per la sepoltura comune, coperti di un velo funebre su cui sarà dipinto il sonno, accompagnati da un funzionario pubblico, circondati dai loro amici vestiti a lutto [...]. Il luogo comune [...] sarà isolato da ogni abitazione, e vi si pianteranno alberi sotto la cui ombra s'innalzerà una statua rappresentante il sonno [...] tutti coloro che dopo morti saranno giudicati dai concittadini [...] aver ben meritato per la patria, avranno sulle loro tombe una pietra modellata in forma di corona di quercia".

È con l'età romantica, comunque, che la morte, con i suoi stereotipi colloquiali e di corresponsione tra i morti e i viventi, si accampa a pieno titolo nell'immaginario collettivo del secolo.

Al culto pagano dei morti e all'incontro nell'Ade, secondo la tradizione classica (apotropaica e di placamento), e a quella del ricongiungimento cristiano delle anime riportabile, per lo meno in Francia — secondo Vovelle — all'influenza di Chateaubriand e dei suoi epigoni,[11] si aggiunge ora la mitologia più patetica e quotidiana dell'involarsi dell'anima, "dell'aldilà dei ritrovamenti postumi", che sono altrettanti *topoi* consoni al raggio di estensione della sensibilità borghese; luoghi ricorrenti venuti a diffondersi in cerchie non mai raggiunte in passato "forse perché rispondono ad una nuova affettività individuale e familiare"[12].

Come afferma Ph. Ariès nel volume citato, è appunto nel corso del se-

---

[11] Vovelle fa il nome di Fontanes con il suo *Le jour des morts dans la campagne*, di Legouvé, Senancour, Ballanche; autori mediocri, ma ugualmente interessanti a livello di circolazione delle idee e di costume. "Spiriti inquieti", specialmente gli ultimi due "rappresentanti del preromanticismo francese, incurabilmente rosi dalle immagini della morte e dalla perdita delle persone care", idem, p. 442.

[12] Cfr. Vovelle, cit., p. 524. Dopo "il ripiegamento neoclassico dei secondi lumi" e la restaurazione dei valori cristiani cui si è accennato, si apre appunto, secondo Vovelle, la terza via: quella che, invece di eludere o di addomesticare la morte, se ne compiace e vi si tuffa coi suoi temi canonici del suicidio e della consunzione che percorrono tutto l'arco del secolo. [p. 521 e segg.]. Superfluo sottolineare qui questo motivo del suicidio romantico e della morte per consunzione (dal Werther di Goethe, o da Jacopo Ortis, fino alle Margherite Gautier e alle Violette del melodramma) che percorre la letteratura e le arti già dai podromi preromantici e classicisti del Settecento fino, e anche al di là, della fine Ottocento; con prevalenza maschile, se mai, per il suicidio, femminile per la morte per consunzione. Nel versante che ci interessa, quello familiare e del colloquio di coinvolgimento funebre e di sublimazione patetica della memoria, sono rilevanti le epigrafi che Pascoli compose, negli ultimi decenni del secolo e nei primi del Novecento, per rappresentanti della borghesia lucchese di Barga e di Castelvecchio, ma anche per emigranti e per umili lavoratori; per es., l'epigrafe per la piccola Molly (Isabella Groppi) figlia di emigranti venuta a morire, consunta dalla tisi, a Castelvecchio ("*yes* dicevi quando ti allontanasti dai tuoi/ *sì* dicesti quando partisti per sempre/ a dodici anni!"); quella per il musicista Alfredo Catalani morto di mal sottile a 39 anni; quella per Noemi Farnesi, moglie dell'orafo lucchese Adolfo che si rivolge al marito ("io presi il male di che ti son morta/ da lei che male non m'ha fatto mai/ m'aprì mia madre piano la gran porta/ mi disse qui con me l'aspetterai"), sintomatica per la presenza della madre e per la forma colloquiale; quella per Ermella Gonnella ("mentre riposava accanto alla dolce figlia/ l'animo le si tolse nel silenzio notturno"); quella per Giorgia Cecchi e Giorgia Giusti, zia e nipotina sepolte assieme in duplice presenza tombale. Cito dalla mia raccolta di epigrafi pascoliane contenuta in "*Classicismo*", *Estetismo, Decadentismo*, Bonanno, Acireale 1992, pp. 131-192.

colo XIX che il culto della morte si rinviene dappertutto presente: "cortei funebri, abiti da lutto, estensione dei cimiteri e della loro superficie, visite e pellegrinaggi alle tombe, culto delle memorie".[13] Nessun secolo celebra maggiormente il trionfo degli affetti più di quanto non lo faccia l'Ottocento, nessun secolo enfatizza la morte più di esso: si può dire che questo è il secolo di forse maggiore attenzione alla elaborazione del lutto in quanto legato alla massima valutazione della affettività familiare, dati i vincoli che congiungono così strettamente i membri della famiglia in un periodo che, secondo la definizione di E. J. Hobsbawm, si può chiamare del "trionfo della borghesia", almeno dal 1848 alla fine.[14]

La morte nel quotidiano, per così dire, si colora di una accentuata dimensione "sociale" e familiare; una morte vista senza abbellimenti né travestimenti storici, letterari, mitologici o religiosi, ma come la realtà la rivela, e tuttavia non scevra di una sua mitologia disperata e sentimentale. "Tutta una serie di temi si organizza intorno a questo asse": l'agonia, la riunione al letto di morte, l'inumazione, i funerali, il cimitero, e, su un versante più movimentato e drammatico, l'obitorio, il suicidio, il delitto, il tema dell'"ultimo giorno del condannato".[15]

Il risvolto si può apprezzare nell'importanza che assumono, ancora una volta, coi loro gruppi statuari, con le cappelle e le confraternite, i cimiteri, anche per la struttura e la forma che, nella simbologia della loro costruzione, vengono a rivestire le tombe, quasi di case in misura ridotta, "riproduzione simbolica, nelle città dei morti, dell'*habitat* dei vivi ... La famiglia trasporta il suo domicilio postumo al cimitero".[16]

Famiglia e lutto diventano due elementi essenziali della sensibilità e

---

[13] Ph. Ariès, *Storia della morte...*, cit., p. 84. E si veda ancora M. Vovelle: "È cosa corrente ed ammessa parlare del XX secolo come dell'epoca di un nuovo 'culto dei morti' che avrebbe occupato lo spazio lasciato libero dal disgregarsi della religione tradizionale" in *Immagini ed immaginario nella storia. Fantasmi e certezze nelle mentalità dal Medioevo al Novecento*, Editori Riuniti, Roma 1989, p. 279.

[14] Si pensi all'importanza familiare nelle saghe dei romanzi dell'Ottocento, da quelli inglesi e francesi ai nostri veristi "ciclici" Verga e De Roberto; o alla rilevanza del tema degli orfani, dei diseredati (in senso non solo metaforico), dei riconoscimenti ultimi filiali e parentali, nel teatro o nei romanzi a larga diffusione e d'appendice; all'enfatizzazione della famiglia come si è affermata lungo tutto il corso del secolo, con le accentuazioni pietistiche o popolari o populistiche in Dickens, Hugo ecc... e anche, per il versante della disgregazione e dell'incanaglimento, in Zola. Nel libro di E. Hobsbawm, *Il trionfo della borghesia* 1848-1875, Laterza, Bari, 1976, la parte riservata alla morte non è, tuttavia, tipica né rilevante.

[15] M. Vovelle, *La morte e l'Occidente*, cit., p. 530.

[16] Idem, p. 547.

della cultura borghese specialmente del secondo Ottocento; il lutto come riflesso di un investimento familiare riformulato in termini nuovi: "il lutto è fatto per la famiglia", come si può ripetere col titolo di un paragrafo di Vovelle nell'altro suo libro *Immagini e immaginario nella storia* citato.[17]

Tra il culto della famiglia e il cimitero che ne è il luogo di elezione postumo, coi suoi paludamenti sobri o amplificati, si delinea così tutta una sottile rete di commistioni in cui si riflette il mutare dell'anima borghese[18]; per es. nel mutare del gusto architettonico iconografico e figurativo inteso anche, questo, parallelamente al diverso atteggiarsi della cultura e dei sentimenti: dall'eredità neoclassica sobriamente rappresentata nei suoi simboli (il sarcofago, l'urna, il salice piangente ...), a quella dell'età romantica con le rovine sorvolate dalla morte con la falce o dall'angelo che trasporta le anime, ai nuovi simboli e agli ornati accessori decadenti (le corone effigiate, il mazzo di fiori, l'arpa spezzata, la vela ratratta, il giglio infranto...); dalle più semplici lapidi, steli e cippi dei primi cimiteri o dei cimiteri campestri, alle cappelle, ai monumenti, alla architettura composita e ai gruppi statuari delle grandi necropoli funerarie urbane: a Genova, per es. (Staglieno), Roma (Verano), Vienna, Bruxelles, Milano (Cimitero monumentale), Parigi (Père Lachaise), secondando il senso di decoro e le committenze istituzionali o delle grandi famiglie che a questa ultima dimora affidano il valore della loro sopravvivenza.[19]

L'indugio su questa delineazione permette di inquadrare meglio Giovanni Pascoli che è lo scrittore europeo il quale, più di ogni altro, ha perseguito con determinazione nella sua opera questi temi, e specialmente quello del colloquio con la madre.

La parte individuale e quella familiare viene accentuata in lui fino al livello ossessivo e della nevrosi, attingendo, in ambito stilistico e metaforico, il campo del romanzo dei lutti familiari, del poema trenodico celebrativo, della collana di opere collegate al motivo del compianto mediante de-

---

[17] Si trova nel cap. *Il lutto borghese. Dalle partecipazioni alla statuaria funebre*, p. 251 e segg.

[18] "luogo del lutto istituzionalizzato trasposto sulla pietra", è un'altra immagine suggestiva di questo libro, p. 265.

[19] "Età d'oro dei cimiteri", [idem, p. 26] l'Ottocento promosse, specialmente dalla metà del secolo in poi, l'incremento della statuaria, sia nei gruppi monumentali funebri che nelle piazze. Grandi artisti (valga per tutti il nome di Leonardo Bistolfi, particolarmente per i cimiteri di Genova e Milano) creano statue simboliche e realistiche e patetici ritratti a perpetuare il ricordo dell'individuo, o a fermare nel marmo, come si può dire utilizzando un'altra espressione di Vovelle nel libro cit., "la celebrazione del nuovo culto della famiglia che va oltre la morte" [p. 271].

diche, prefazioni, note alle edizioni definitive, motti ed epigrafi, che collegano indissolubilmente i vari volumi lungo questa linea funebre.

A *Myricae* (dedicate al padre: " A Ruggiero Pascoli mio padre") corrispondono, in dittico simmetrico, i *Canti di Castelvecchio*, con lo stesso motto (*Arbusta iuvant humilesque myricae*), dedicati alla madre ("A Caterina Alloccatelli Vincenzi mia madre"), e congiunti anche dalle prefazioni le quali sono corrispondenti nei due libri: "Rimangano rimangano questi canti su la tomba di mio padre!", *Prefazione* a *Myricae*; "E su la tomba di mia madre rimangano questi altri canti! [...] crescano e fioriscano queste *myricae* (diciamo, *cesti* o *stipe* autunnali)", *Prefazione* a *Canti di Castelvecchio*.[20]

Nel poemetto *Il giorno dei morti* messo ad apertura, in *Myricae*, alle soglie di tutta l'opera, come davanti a un piccolo tempio dedicatorio, i morti (i propri morti) intervengono a parlare uno dopo l'altro (prima Margherita, la sorella, poi il padre, poi Luigi, poi Giacomo, poi la madre...), come in una piccola *Spoon River Antology*, non storica, ma agreste, querula, colloquiante, recriminante e familiare.

Nell'ambito di quell'atmosfera ottocentesca di *plainte des morts* per cui Nava poteva legittimamente richiamare ascendenze vittorughiane o da Heine (e Poe, naturalmente) o carducciane (il Carducci di *Funere mersit acerbo*, di *Pianto antico*, di *Brindisi funebre*...) e fino al Chiarini e al Marradi,[21] l'atteggiamento di Pascoli si articola specialmente sulla linea del colloquio disperato, della corrispondenza rivendicativa, lemurica e limbica, implacata. Da questa "tomba di famiglia", come, al di là delle stesse *Myricae*, si può definire tutta la sua opera, da questo cimitero campestre, e anzi "camposanto" in cui i morti sono contrassegnati da semplici croci e ghirlande,[22] ma sorvolato da temporali e procelle romantiche, si levano anche fantasmi flebili di *pietas* vittimistica e minacciante al tempo stesso:

> Levano bianche mani a bianchi volti,
> non altri, udendo il pianto disusato,
> sollevi il capo attonito ed ascolti. [...]
> Nessuno! I morti miei gemono: nulla![23]

---

[20] Il rapporto a dittico funebre tra *Myricae* e *Canti di Castelvecchio* è stato per prima indicato da C. Garboli nel bel saggio *Restauri pascoliani*, in "*Paragone*", n. 354, ag. 1979.

[21] Cfr. G. Nava *Introduzione* a *Myricae*, Salerno, Roma, 1991, sec. ed., p. XIX.

[22] "[...]a ogni croce roggia/ pende come abbracciata una ghirlanda/ donde gocciano lagrime di pioggia"; cfr., *Il giorno dei morti*, cit., vv. 13-15.

[23] Idem, vv. 31...35.

Uno sfondo domestico, ma in cui c'è da fare i conti con un orizzonte più tenebroso e inquieto, quello "gotico", per così dire, della tradizione europea, quel "ritorno dei morti", doppi o larve, ricomparso in forze specialmente nel romanzo nero, da Maturin (*Melmoth*) a Merimée (*Il vampiro*, 1825) a Lermontov (*Il demonio*, 1838), che era diventato tema obbligato dell'immaginazione romantica, e la cui ascesa era irresistibile.[24]

Erede piuttosto di una tradizione pagana in senso umanistico-classico, ma anche etnologico, a volte folcloristico, e del villaggio, mimetizzato nella tradizione della poesia familiare e dell'Ottocento cui si è accennato, Pascoli non poteva non risentire, al suo modo personale, di queste tendenze.

Ne *La tovaglia*, per es., i morti ritornano "vampirescamente", per così dire, come in un Ade pagano, ma dimensionato sul filo delle credenze tribali contadine, disponendosi, la sera, attorno al desco lasciato vuoto dai vivi:

> Entrano, ansimano muti.
> Ognuno è tanto mai stanco!
> E si fermano seduti
> la notte intorno a quel bianco.
> Stanno lì sino al domani
> col capo tra le due mani
> [...] fissi, a fronte china,
> su qualche bricia di pane
> e volendo ricordare,
> bevono lagrime amare.[25]

Non si può dire che il "ritorno dei morti" sia da interpretare pienamente, in Pascoli, nel senso byroniano e vampirico di quelle *élites* intellettuali di cui parla Vovelle a proposito di questo tema, giocato com'è, prevalentemente, in lui, e interpolato, sul modulo degli altri registri. E tuttavia non si può non tener conto che questi morti continuamente presenti anche nei momenti più augurali e nuziali (per es. nel *Gelsomino notturno*: "... nell'ora che penso ai miei cari [...] nasce l'erba sopra le fosse"),[26] inappagati e ven-

---

[24] Cfr. M. Vovelle, *La morte e l'Occidente*, cit., p. 525. "Paradossalmente, nel momento in cui vediamo la civiltà tradizionale finalmente addomesticata nel quadro di quella religione popolare cristianizzata che prelude al suo definitivo declino, ecco che la letteratura delle *élites* s'impadronisce delle sue leggende per nutrire i propri fantasmi", ivi; e accenna poi a Byron, Shelley, alla creazione di personaggi dell'orrore come Frankenstein ecc...

[25] *La tovaglia*, in *Canti di Castelvecchio*, vv. 9...38.

[26] *Il gelsomino notturno*, idem, vv. 2 e 12. Come si sa, la poesia fu composta per le

dicativi (cfr. *La voce*: "Non possiamo nel camposanto/ più prendere sonno un minuto [...] Oh! la vita mia che ti diedi/ per loro, lasciarla vuoi qui?/ qui, mio figlio? dove non vedi/ chi uccise tuo padre... *Zvanì*?")[27] sono *umbrae* inquietanti, *revenants* ossessivi e persecutori, più che morti affettuosi e domestici, reclamanti la vendetta, il riscatto della loro perdita e della casa.[28]

Il colloquio coi morti si sgrana, quindi, come in un *epos* continuo, ininterrotto e moderno, andando dalle piccole "memorie d'oltre tomba" che sono le *Myricae*, ai coinvolgimenti personali e familiari, e fino al rovesciamento astrale e cosmico (come nella chiusa di *X Agosto* per la morte del padre: "E tu, Cielo, dall'alto dei mondi/ sereni, infinito, immortale,/ oh! d'un pianto di stelle lo inondi/ quest'atomo apaco del Male!")[29]. Dal tripudio funebre campestre ("o camposanto che sì crudi inverni/ hai per mia madre gracile e sparuta,/ oggi ti vedo tutto sempiterni/ e crisantemi..."),[30] alla ritualizzazione sacrale, simbolizzata, della morte (per es. nel "colloquio" della madre con la cavalla storna, sviluppato nella drammatizzazione patetica di interrogazioni e "risposte" della poesia omonima dei *Canti di Castelvecchio*).[31]

La impossibilità di continuità biografica, data la condizione di perpetuo fanciullo della sua vita, si converte in Pascoli, in quello scorcio incerto di fine secolo, in regresso mortuario totalizzante, in imbalsamazione e collo-

---

nozze dell'amico Gabriele Briganti e inviata a lui in dono da Pascoli e dall'amico Alfredo Caselli in quell'occasione.

[27] *La voce*, in *Canti di Castelvecchio*, vv. 53...60.

[28] Nel ricatto è, ovviamente, coinvolto il figlio superstite che si fa portavoce di queste rivendicazioni; cfr. la *Prefazione* a *Myricae*: "Uomo che leggi, furono uomini che apersero quella tomba. E in quella finì tutta una fiorente famiglia. E la tomba (ricordo un'usanza africana) non spicca nel deserto per i candidi sassi della vendetta: è greggia, tetra, nera". E nella *Nota* alla sesta edizione: "Tutta una famiglia è lì accolta, ineffabilmente triste, e io vivo con loro, ed essi non lo sanno e non mi vedono: hanno gli occhi troppo pieni di lagrime. Ma io non ho avuto e non ho altro fine[...] se non questo, che a ogni momento trovo dolorosamente vano: farmi approvare, lodare e benedire da loro". Sulla funzione di rivendicazione della morte del padre e sul riscatto di quelle morti ha insistito per primo G. Barberi Squarotti nel vol. *Simboli e strutture della poesia del Pascoli*, D'Anna, Messina 1966, che resta uno dei libri fondamentali nella storia della critica pascoliana.

[29] In *Myricae*, nella sezione *Elegie*.

[30] *Il giorno dei morti*, cit., vv. 10-13.

[31] "... da essa/ era mia madre; e le dicea sommessa: [...] La cavalla volgea la scarna testa/ verso mia madre, che dicea più mesta [...] Mia madre alzò nel gran silenzio un dito:/ disse un nome... Sonò alto un nitrito", *La cavalla storna*, in *Canti di Castelvecchio*.

quio continuo coi morti-viventi della sua famiglia (con la morte in assoluto); una comunicazione ininterrotta nelle forme dell'apostrofe, del compianto, della celebrazione, del "ricordo", del dialogo, appunto, del "ritorno", dell'elegia,[32] involgendosi nella concezione inquieta, pagana, eppur perplessa, dell'intellettuale decadente, dell'uomo senza radici, tranne quelle regressive, tribali e cosmiche e fuori della storia della sua famiglia e della sua terra.

Filtra, come si è visto, nei modi umanistici del finissimo conoscitore dei classici, il folclore della morte come persistenza di forme contadine, superstiziose e di scongiuro, articolandosi dentro l'ammanto letterario e stilistico del poemetto, della collana di sonetti, dei distici, in una concezione istintiva e smarrita, ma dotta, classica al tempo stesso, che congiungeva l'ineluttabilità della visione del mondo degli antichi alle inquietanti forme di persistenza psichistica, e persino spiritica, le quali si facevano avanti tra opaco atomismo positivistico e crepuscolari lucori del nuovo secolo.

In un così pervadente accamparsi di questo tema universale della riflessione, il motivo canonico del colloquio con la madre può andare, in Pascoli, dai termini ritualizzati del poemetto e dalle collane dedicatorie che si son viste, ad una accezione di accorante leggerezza che unisce assieme, nel piccolo circuito di delirio allucinatorio che vi si instaura, morti e persone viventi del suo immaginario mitologico e affettivo. La madre è individuata con la morte e con la poesia, come non poteva non essere, nell'ottica regressiva (e in quella temperie di fine secolo) in un intellettuale della sua sensibilità e della sua cultura. Si veda, per es., la bellissima *Prefazione* ai *Canti di Castelvecchio*:

> Io sento che a lei devo la mia attitudine poetica. Non posso dimenticare

---

[32] L'apostrofe è la forma principale del poemetto *Il giorno dei morti* cit., di cui si veda ancora qualche esempio: "O casa di mia gente, unica e mesta,/ o casa di mio padre, unica e muta"; "— O miei fratelli! — dice Margherita [...]"; " — O figli — geme il padre [...]"; " — O mio Luigi, o anima compagna [...]"; "O madre! il cielo si riserva in pianto/ oscuramente sopra il camposanto". Nella forma del sonetto sono gli *Anniversari* (31 dicembre 1888; 1890; 1891) per la nascita del poeta, anch'essi rivolti alla madre ("Sono più di trent'anni, e di queste ore,/ madre, tu con dolor m'hai partorito"; "Sappi — e forse lo sai, nel camposanto —"; "Già li vedevo gli occhi tuoi, soavi") che costellano la sezione *Ricordi* di *Myricae*. *Elegie* è intitolata l'altra sezione di esse (in cui è contenuto *X Agosto*, cit.). In cinque sonetti (ancora con la madre) è *Colloquio*, terzultima sezione della raccolta. Il regresso-ritorno alla propria patria, alla terra dei morti originaria, si attua in pieno nella seconda parte dei *Canti di Castelvecchio* intitolata appunto *Il ritorno a San Mauro*.

> certe sue silenziose meditazioni in qualche serata, dopo un giorno lungo di faccende, avanti i prati della Torre. Ella stava seduta sul greppo: io appoggiava la testa sulle sue ginocchia. E così stavamo a sentir cantare i grilli e a veder soffiare i lampi di caldo all'orizzonte [...] Pianse poco più di un anno, e poi morì.

E si veda la lirica *Mia madre*, in quella sezione tutta intessuta di "colloqui" che è *Il ritorno a San Mauro* ricordato:

> Me la miravo accanto
> esile, sì, ma bella:
> pallida sì, ma tanto
> giovane! una sorella!
>
> bionda così com'era
> quando da noi partì.[33]

Al di là di *refoulements* edipici — pur così candidamente convertiti nel quadretto idillico del "colloquio" — questo era il punto che ricongiungeva Pascoli al grande modello protratto dagli antichi alla civiltà moderna, anche ben oltre il monumento che egli, da poeta "civile" e celebrativo, per così dire, edificava con tutta la sua opera, chiamandovi intorno i suoi morti superstiti, in una ideal cappella funebre familiare e in un camposanto costellato di croci e di epigrafi umanistiche e memoriali.

Nel D'Annunzio estetizzante e crepuscolare del *Poema paradisiaco* il colloquio prende la forma della consolazione, del "messaggio" che il figlio assente, che ha esperito ogni fase della stanchezza e del piacer mondano, manda alla madre rimasta ad aspettarlo:

> Non pianger più. Torna il diletto figlio
> a la tua casa. È stanco di mentire.
> Vieni; usciamo. Tempo è di rifiorire.
> Troppo sei bianca: il volto è quasi un giglio
>
> [...]
> L'anima sarà semplice com'era

---

[33] In *Canti di Castelvecchio*; e si veda l'altra struggente lirica *Casa mia*: "Mia madre era al cancello/ che pianto fu! Quante ore!/ Lì, sotto il verde ombrello/ della mimosa in fiore" ecc...; la poesia *La voce* nei *Canti di Castelvecchio* cit., è, forse, il punto in cui con maggiore evidenza risulta questa funzione tanatologica della madre, anche se, ovviamente, essa è connotata coi segni volutamente salvifici nei confronti dell'istinto di morte che attrae il figlio nei momenti di sconforto della sua vita.

e a te verrà, quando vorrai, leggera
come vien l'acqua al cavo de la mano.[34]

Più che sorprendenti consonanze stilistiche e lessicali rilevabili, come è stato fatto, col Pascoli ricordato di *Colloquio*, per es.,[35] interessa notare quel modulo di parlato continuo in cui il tema affettivo e domestico si generalizzava, e sia pur attraverso filtri così marcatamente preraffaelliti in D'Annunzio, sviluppandosi come in un maggiormente esteso clima di attesa interiore e di "ritorno", di autoascoltazione dialogante, per così dire, anche nel più acclarato interprete del vitalismo estetistico e decadente:

... e i fanciulli? e le tombe venerande?
e la madre? e la casa che tu ami?[36]

Io non vedrò fiorire il biancospino
lungo le siepi né pei solchi il lino
cerulo né tremante alzarsi il grano
e non la madre [...][37]

E, ancor prima, in una poesia pure essa rivolta alla sorella, nella *Chimera*, che riprende per giunta, calcatamente, l'eco dello stilema foscoliano:

---

[34] Cfr. G. D'Annunzio, *Consolazione*, in *Poema paradisiaco*. In una lirica dei *Colloqui* di G. Gozzano, *L'assenza*, il cordoglio, la malinconia, son motivati, insospettabilmente, a prima vista, dall'assenza della madre: "Un bacio. Ed è lungi. Dispare/ giù in fondo, là dove si perde/ la strada boschiva che pare/ un gran corridoio nel verde". Solo dalla lettura di tre quartine poi soppresse, che venivano dopo queste, si evince che la figura della donna assente è quella della madre: "Che dice alla mamma che va/ per una giornata in città,/ che dice colui che rimane?/ Le cose più semplici e strane:// — ... La maglia... le scarpe di corda... ricorda la farmacia:/ il tiòcolo! E ricorda/ le lastre per la fotografia... —// Ma il vetturale ci smorza le voci. È tardi c'è fretta./ Mia madre balza in carrozza/ più svelta di una giovinetta". L'ambivalenza madre/giovinetta; madre/amica; madre/sorella ha lasciato traccia, anche in ciò, da Pascoli allo scaltrito Gozzano mondano crepuscolare. Le strofi soppresse si possono leggere in G. Gozzano, *Poesie* a c. di E. Sanguineti, Einaudi, Torino 1973, p. 103.

[35] Lo segnalano molto bene A. Andreoli e N. Lorenzini nel loro commento e nella introduzione generale al *Poema paradisiaco*, in: G. D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, ed. *I meridiani*, Mondadori, Milano 1982, vol. I, pp. 1151-52 e 1174. *Consolazione* è del gennaio 1891; *Colloquio*, di Pascoli, è datato 31 dicembre 1891-92.

[36] *Il buon messaggio,* in *Poema paradisiaco*, ed. cit., p. 604. Lo schema del colloquio è già in *Lontananza*, in *Primo vere*: " — Mamma, guardando le foglie/ e poi co 'l vento volarsene via,/ senti anche tu ne l'anima/ gemerti un'elegia?..." ed. cit., p. 70.

[37] *Nuovo messaggio*, in *Poema paradisiaco*, cit., p. 608.

per quante volte a la soave nostra
madre ella terse con man leniente
le lacrime ch'io feci a lei versare
[...]
Io muto dietro a te le braccia tendo,
o mia sorella, o mia sorella buona[38]

Così non si può fare a meno di pensare che è proprio con la poesia del secondo Ottocento, e dei primi anni del secolo ventesimo, che la misura diventa emblematica e caratterizzante, quando il modello del colloquio con la madre risulta costante e di profonda corresponsione etico-culturale, oltre che stilistica e tematica.[39]

Non è un caso che esso ritorni, al culmine della maturità umana e artistica di D'Annunzio, in un libro che attraversa tutta la sua esperienza soggettiva e personale, ma anche quella della guerra, della morte, del destino bellico generale in Europa.

Nel *Notturno* la madre compare in alcune pagine centrali, strazianti ed accorate, le quali, a stare alla testimonianza dello stesso poeta, avrebbero dovuto rimanere per sempre segrete[40]. È la madre carnale ed è la madre Patria, coinvolta nella vicenda del figlio, ma anche assunta a significare tutto l'olocausto della nazione e dei suoi figli in quel momento, in un itinerario di attraversamento della cecità, dell'ombra, dell'oscura tenebra d'orrore che si abbatte sull'Europa:

Un sussulto più profondo che l'abisso dei miei stessi mali più cupo di tutta la mia sostanza e di tutta la mia doglia.

Uno squasso atroce sdradica me da me, e mi scaglia in un orrore incognito di sangue e di spirito, dove non so se io rinasca o muoia.

Uno schianto senza urlo, che è come uno sforzo sanguinoso di generare
[...]

È mia madre! È mia madre! È mia madre che si appiglia alle mie ossa,

---

[38] *Ave sorella*, in *La Chimera*, ed. cit., p. 579.

[39] Si veda in Ungaretti *La madre*, in *Sentimento del tempo*: "E il cuore quando di un ultimo battito/ avrà fatto cadere il muro d'ombra,/ per condurmi, Madre, sino al Signore,/ come una volta mi darai la mano...// In ginocchio, decisa,/ sarai una statua davanti all'Eterno". Ovviamente qui si fa riferimento al modello di colloquio con la madre morta, non alle tantissime poesie alla madre, immancabili nella lirica di ogni tempo.

[40] "Altre [pagine] — come, ad esempio, quelle che figurano le apparizioni del volto di mia madre — erano state consegnate di nascosto alla mia fedele infermiera con l'ordine di custodirle a parte e di non mostrarle ad alcuno"; cfr. *Annotazione* al *Notturno*, ed. Oscar Mondadori, Milano 1987, p. 243.

> si avvoltola nel mio buio, si rifà carne della mia carne, peso del mio calvario. [...]
>
> Gridava: "Me! Me! Eccomi" Era la voce della mia stessa offerta. Si offriva alle ferite, si tendeva alla mutilazione e alla morte [...]
>
> "Eccomi"! E alla sorgente di sangue, che le scrosciava dal mezzo del petto, si dissetavano tutti i soldati. [...]
>
> Era un sacrifizio tanto veemente che non sapevo s'ella fosse mia madre o la mia Patria, sospeso tra la culla e la tomba.
>
> Né sapevo s'io le dessi la mia giovinezza rinata o s'ella riaprisse nelle mie ciglia rovesce i freschi occhi suoi di colomba.[41]

Ed è pur plausibile che in un libro di così alta interrogazione interiore e di auscultazione fatta veggente dalle tenebre, di eroicizzazione suprema e di "olocausto" come è il *Notturno*, la funzione della madre assuma valenza civile e "religiosa", mistica, di figura della Gran Madre e del Calvario:

> "Nessuno di voi, certo, sapeva di tanto amare questa Gran Madre. Ma chi di noi primo saprà per lei morire?" [...] Ma bisogna accomiatarsi dalla madre mortale prima di donarsi alla madre immortale.
>
> Mi rappresentavo gli addii dei piccoli soldati, dei volontari di sedici anni, degli anziani di cinquanta, là per quella campagna amara; e immaginavo le madri in piedi, su la soglia o in capo di strada, diritte nelle pieghe del grembiule bruno.[42]

La situazione del "convegno", del commiato, ribadita qui dalla ripresa di uno dei versi della *Consolazione* ("Te ne ricordi? Ti ricordi tu di quel verso che ti fece sorridere e piangere? *Come vien l'acqua al cavo della mano.*") e riecheggiante, addirittura, a una lettura frazionata, certi luoghi sorprendentemente simili a passi del Pascoli "crepuscolare" ("Ecco la casa. Ecco la soglia. Ecco la scala. Tu sei in cima, sorretta dalle mie sorelle [...] Ella aveva ripreso con una divina levità sopra le sue ginocchia la mia testa che è tanto grave, e m'aveva rifatto fanciullo sonnolento. Io tacevo, ella taceva; e intorno tutte le cose familiari sussurravano.")[43] è, ancora una volta, una situazione topica, perfettamente reale, nel caso, ma, al tempo stesso, simbolica e proiettiva. Il convegno con la madre coincide, ora, con l'olocausto del figlio e della nazione.

L'esperienza dell'Ade non può non essere, ormai, che l'esperienza tota-

---

[41] *Notturno*, cit., p. 112-113.

[42] Idem, p. 120.

[43] Idem, p. 118-119. Il passo è immediatamente confrontabile con la *Prefazione* ai *Canti di Castelvecchio* sopra riportata.

le, globalizzante, della guerra e della morte, in quel momento; tanto più simile alla veggenza dell'antico Tiresia, riacquisita dal monocolo veggente moderno dentro il lavacro di sangue di tante vittime, nelle "offerte" che strutturano la tenebra visionaria di conoscenza e l'"olocausto" del *Notturno*[44]

Come si vede, la situazione di corrispondenza con la madre (col mondo dei morti, con la morte) è forma di conoscenza che marca i momenti essenziali dei percorsi personali, biografico-culturali, ma anche storici, non solo privati, di alcuni dei più grandi scrittori del Novecento.

Nei *Colloqui coi personaggi* di Luigi Pirandello, pubblicati in due parti sul "Corriere di Sicilia" dell'agosto e del settembre 1915, l'"incontro" con la madre attinge i limiti dell'evocazione medianica al livello perscrutante dell'allusione metapsichica e spiritica, pur dentro i termini apparentemente crepuscolari e del *pathos* affettivo:

> Ma come, Mamma? Tu qui?
> È seduta, piccola, sul suo seggiolone, non di qui, non di questa mia stanza, ma ancora su quello della casa lontana, ove pure gli altri ora non la vedono più seduta e donde neppur lei ora, qui, si vede attorno le cose che ha lasciato per sempre [...] alza la fronte dai ginocchi e mi guarda con quegli occhi che hanno ancora la luce dei venti anni ma in un bianco volto molle e smunto dal male e dall'età[45]

E la cornice dell'incontro è ancora quella dell'Ade, dell'interrogazione dei morti (dei "personaggi", qui, nel caso, come avviene in questo Ulisse desolato e senza illusioni del Novecento) rivissuta — nelle forme originali della meditazione filosofico-teoretica, per così dire, dello scrittore di Agrigento — anche secondo le istanze della nuova scienza degli spiriti e delle telepatie, delle alterazioni degli stati psichici e della personalità, che egli studiava, e che si erano diffuse nei campi cognitivi e della esplorazione del

---

[44] Il riferimento a Tiresia e all'episodio dell'Averno è esplicito in una delle prime pagine del libro: "Quale Tiresia metteva la sua bocca d'indovino nel sangue dell'ariete nero sgozzato sopra la fossa, tale da più notti io bevo il mio sacrificio; e non vedo il futuro, né vedo nel presente", p. 56. Le tre parti ("offerte", come le chiama l'autore) in cui si articola il *Notturno* si riferiscono al sacrificio di una coppia di eroi per ogni "offerta": Miraglia e Fracassini per la prima; Barbieri e Bailo per la seconda; Bresciani e Prunas per la terza. D'Annunzio doveva essere uno di loro; ma, per circostanze fortuite, scampò alla morte.

[45] L. Pirandello, *Novelle per un anno*, a c. di M. Costanzo, Mondadori, Milano 1990, vol. terzo, tomo II, p. 1145.

pensiero di fine secolo:

> Nell'ombra che veniva lenta e stanca dopo quei lunghissimi afosi pomeriggi estivi e mi invadeva a poco a poco la stanza, recando come una mestizia di frescura [...] non mi sentivo più solo. Qualcosa brulicava in quell'ombra in un angolo della mia stanza. Ombre nell'ombra, che seguivano commiseranti la mia ansia, le mie smanie, i miei abbattimenti [...] Mi guardavano, mi spiavano. Mi avrebbero guardato tanto, che alla fine, per forza, mi sarei voltato verso di loro. [...] E mi accostai a quell'angolo, e mi forzai a discernerle a una a una, quelle ombre nate dalla mia passione, per mettermi a parlare pian piano con esse.[46]

Come in Pascoli, o in D'Annunzio, in cui il viaggio di commiato dalla madre si articola per le stazioni di un calvario intimo e sacrificale,[47] anche questo colloquio con la madre in Pirandello è un "ritorno" alle radici antropiche e parentali, oltre che culturali e intellettive della propria vita.

E anche qui esso si prospetta in forma personale e familiare, bensì, ma dentro il più generale momento di prova e di "olocausto", di elaborazione del lutto e del cordoglio, e della pulsione collettiva di morte che è la guerra:

> Mio figlio doveva partire in quei giorni per la frontiera [...]
>
> Con chi potevo io veramente comunicare, se non con loro, in un momento come quello? [...]
>
> "D'essere forte, Mamma, mi dici, in questo momento di prova suprema per tutti?"[...]
>
> "Sì, è per il figlio ora la tua ansia [...] Ma ecco, per questo appunto io sono venuta, figlio mio, per dirti questo che tu l'hai voluta questa guerra, contro tanti che non la volevano e lo sapevi che se poco ti sarebbe costato sacrificare in essa la tua vita, tanto, troppo, invece ti sarebbe costato il solo rischio di quella del tuo figliuolo"[48]

---

[46] Idem, p. 1144.

[47] In D'Annunzio la falsariga mistica (e della peregrinazione ulissiaca) è, addirittura, linea portante: ("Perché abbandonai anche una volta il focolare di tutte le fedeltà? [...] *Né dolcezza di figlio...* [...] L'ulisside senza remo e senza ala, ma con mille anime, si levò per partire verso l'esilio", p. 119; "La prima stanza è deserta. La felicità d'una volta [...] La seconda stanza è deserta [...] Nella quarta stanza c'è il piccolo Gesù di cera [...] È la sesta stazione: il sudario della Veronica", pp. 122-123); Ugualmente in Pascoli la sfumatura mistica si può cogliere in certi versi di *Casa mia* cit.: ("Vidi nel mio cammino/ al sangue del trifoglio/ presso il celeste lino [...] e sarò lieto e ricco io delle mie fatiche,/ quando ogni tenue chicco/ germinerà tre spiche").

[48] *Colloquii...* cit., pp. 1143-51.

Lo schema del colloquio e l'interrogazione dei morti si colloca in un momento fondamentale, biografico, per l'autore, e storico, per l'Europa, innalzando ancora una volta a significazione alta e "sublime" il modello della corrispondenza intimistica e familiare tra morti e viventi, tra madre e figlio.

* * *

Certo questa indagine non può ritenersi minimamente esaustiva del grande tema del "colloquio coi morti" che va dagli episodi dei poemi antichi o dalle inflessioni ironiche e "razionalistiche" dei *Dialoghi* di Luciano, per es., fino alle forme neoclassiche di Foscolo, e degli scrittori più vicini a noi ricordati.[49]

Gli esempi di Pascoli, D'Annunzio e Pirandello presi in esame possono considerarsi soprattutto come modelli riassuntivi della elaborazione del lutto nell'Ottocento, come tre risposte, in tre intelligenze e sensibilità diverse, di fronte al problema della morte, peraltro in momenti differenti di una travagliata temperie storico-culturale tra fine secolo e primi decenni del Novecento.

Pascoli è, per certi versi, il più tradizionale, per il patetico in cui spesso involge la tematica introiettiva dei lutti della sua famiglia nelle forme dell'elegia ritualizzata, della mitologia domestica, del racconto campestre-cimiteriale; ma anche il più angosciato, per i tramiti irrazionalistici attraverso i quali coglie la morte e, anche per questo, al tempo stesso, il più organizzato in una forma parenetica di trenodia celebrativa, di disperato scongiuro di contenimento dentro cui colloca il tema funebre, con le dediche, i ritorni, gli anniversari, i colloqui, gli intrecci floreali che rendono pure il senso figurativo generale e il gusto d'epoca.

D'Annunzio è più libero, anche se, come si è visto, parte da uno stereotipo crepuscolare e preraffaellita che è quello del colloquio paradisiaco e decadente; ma, con la esperienza del grande momento totalizzante della guerra, la sua "contemplazione della morte" diventa globale, di morte fisica (del corpo) fuori da schemi ideologici, includenti, se mai, l'idea di una morte rivissuta in sé, nella assunzione egotistica di tutta la passione e del lavacro sanguinoso, e riportata alle radici, come al seno segreto della ma-

---

[49] Vissuto nel secondo secolo, Luciano mette a frutto nei suoi dialoghi (di cui forse i più riusciti sono appunto i *Dialoghi dei morti*) la visione più scaltrita e scettica dell'età ellenistica.

dre fisica e della gran madre ideale, la Patria.

I suoi termini di apprendimento sono i carnai di guerra, i fumacchi che si innalzano dal cimitero veneziano dell'isola di San Michele, le tumefazioni sanguinose dei compagni straziati, dentro i quali la sensuosità dannunziana percepisce la degradazione della materia in rovesciamento sontuoso e miserabile, letale;[50] e l'ultimo incontro con la madre è il punto più acuto di questa deformazione fisica di avvilimento.[51]

In Pirandello, elaboratore di un lutto desolato e talvolta cinico, a livello spesso dell'irrisione e dell'*humour noir*, l'incontro con la morte è occasione continua di confronto, e il cimitero un luogo mentale e pur quotidiano, l'"uscita" — come suona il titolo di un suo accorante atto unico del 1916 — in cui vengono a parlare i morti come in un sofisticato, e tuttavia domestico Ade moderno e rituale.[52]

E il colloquio con la madre, pur svolto nei termini dell'alta affettività filiale che s'è detta, ritiene della dialettica drammatica del "personaggio", dell'essere e del parere, innestando, ancora una volta, nell'antico tema dell'incontro e del colloquio con l'ombra familiare, il carattere della problematicità inquieta e nichilistica dello scrittore contemporaneo:

> "... io piango perché tu, mamma, non puoi più dare a me una realtà! [...] è questo, è questo, che io, ora, non sono più vivo e non sarò vivo per te mai più! perché tu non puoi più pensarmi com'io ti penso, tu non puoi più sentirmi com'io ti sento! e ben per questo [...] quelli che si credono vivi credo-

---

[50] "Il naso è gonfio, sanguinolento, con le narici piene di cotone. Un orribile bavaglio di cotone gli nasconde la bocca [...] l'odore della morte nella stanza comincia a farsi intollerabile. Esco, rientro, esco di nuovo" [*Notturno*, cit. pp. 78...80]; e tuttavia il dominio sulla morte è attuato attraverso la simbolizzazione ("Ecco le mura rossastre che cingono l'isola dei morti [...] E sotto i muri funebri la fosforoscenza creava anella e ghirlande di luce. Una melodia luminosa cingeva l'isola dei morti" [pp. 88...90]) e la "contemplazione" implacabile e spietata.

[51] "Una povera cosa, una cosa informe, una cosa di miseria e di pena, abbassata, umiliata, perduta [...] orribile e sublime, veramente, con uno sguardo che non mi vuole, che non mi conosce [...] la bocca che non ha più bellezza, che non ha più dolcezza, che non ha più forma umana, che non ha più suono umano [...] vuol dire il mio nome, ma non ha se non un mugolio fioco [...] conosco una morte che forse nessun altro figliuolo di donna potrà mai conoscere", in *Notturno*, cit., p. 123-4.

[52] In *All'uscita*, persone semplici, uomini e donne qualunque, si dispongono attorno all'uscita del cimitero a raccontarsi, e a meditare, il senso della loro vita quale è stata. I risvolti di umorismo mortuario si possono cogliere in varie novelle: *L'illustre estinto; Resti mortali; Due letti a due ecc...*

no anche di piangere i loro morti e piangono invece una loro morte, una loro realtà che non è più nel sentimento di quelli che se ne sono andati [...] perché sei davanti a me una realtà vera, viva e spirante; ma che sono io, che sono più io, ora, per te? nulla! [...] ma io? io, figlio, sono e non sono più, non sarò più..."[53]

[53] *Colloquii*... cit., pp. 1152-53.

RITA VERDIRAME

FRANCESCO LANZA, LE "BELLE SIGNORE" E ALTRO

La bibliografia critica su Francesco Lanza si è arricchita nel corso dell'ultimo decennio di molte ed autorevoli voci[1], a testimonianza di un interesse che trascende la curiosità erudita del *repêchage* riconoscendo, via via che ne approfondisce l'analisi, l'originalità di questo autore, il quale attinge a temi popolari e mitici senza con ciò cadere nel populismo di maniera, nel bozzettismo naturalistico o nel documentarismo demologico.

D'altronde, proprio il materiale narrativo popolare, folklorico e favolistico che Lanza sembra prediligere, ben si piegava al proposito dello scrittore di risolvere il proprio dissidio con la realtà ora nei toni ilari della favola, ora in quelli lievi dell'idillio, ora nella cifra spaesante di una sagace allegoria, duttilmente offrendosi a un trattamento stilistico di gusto espressionistico, ironicamente eccessivo, estroso ed arguto. Lanza da un lato adotta i moduli ricercati della coeva prosa d'arte, dall'altro prende le distanze dal manierismo del capitolo, vivificando la sua scrittura con continui innesti linguistici dialettali, riattivandola con la gergalità, gli idiotismi, le intense metafore della lingua popolare.

In tal modo egli, come sfugge alla sofisticata ed algida tecnica dei prosatori d'arte senza peraltro rinunciare all'eleganza di una pagina ben scritta, così si sottrae al messaggio linguisticamente intollerante del felibrismo di Roumanille e Mistral, propagandato in Sicilia da Alessio Di Giovanni, il poeta e scrittore che da Palermo invitava Verga a riscrivere *I Malavoglia* in dialetto.

Tralasciando l'esperienza dell'*Almanacco* e dei notissimi *Mimi*, noi

---

[1] Basti qui ricordare il saggio di M. di Venuta, *La provincia sorniona*, Palermo, Epos, 1984; il volume miscellanio intitolato a *Francesco Lanza*, Palermo, Ila Palma, 1989, contenenti interventi di S. Li Bassi, G. Cottone, S. Di Marco, A. Di Grado, M. La Martina, S. Santangelo, N. Zago; e l'accurata ricostruzione biografica di S. Di Marco, *La storia incompiuta di Francesco Lanza*, Palermo, Ila Palma, 1990, tutti corredati di appendici bibliografiche.

preferiamo soffermarci, a questo punto, sulle prose d'invenzione favolistica, fiabesca e magica di Lanza, proprio perché qui, nei racconti di misura breve — alcuni solo abbozzati, altri incompleti, tutti presumibilmente non "lavorati" fino al raggiungimento della forma definitiva voluta dall'autore, precocemente ed improvvisamente scomparso —, in questi racconti dunque, è possibile isolare con immediatezza il nucleo ispirativo lanziano e rintracciare le motivazioni di quel suo primitivismo che era scavo nel patrimonio di cultura e tradizioni di Sicilia; era disagio storico e sociale di fronte al presente; era rimpianto, ora elegiaco ora straniato, di un passato isolano in cui l'autore voleva immergersi per farsene cantore commosso o irriverente, partecipe o beffardo, nostalgico o corrosivo.

Proprio nelle prose fantastico-fiabesche ci è dato misurare la distanza che separa Lanza dall'eredità del primitivismo romantico ortodosso e dal portato del più vicino verismo, e riconoscere viceversa la sua prossimità all'esperienza decadente ed alle problematiche dell'*interieur*, la sua coscienza della scissione tra sé e l'altro, tra vita e sogno, tra l'individuo e il doppio. Pirandello, insomma, è *a latere*.

Osserviamo, per esempio, una pregevole novella lanziana purtroppo incompiuta: *Le belle signore*[2].

Qui lo scrittore, in questo primo ventennio del Novecento scettico e disincantato, si immerge nella più consolidata tra le superstizioni della cultura contadina, la credenza nelle *donne di fuora* (ancor oggi sopravvivente e documentabile). Già Linares, e siamo intorno agli anni Trenta dell'Ottocento, aveva costellato i suoi *Racconti popolari* (1843) di quelle figure femminili che sono assiali nella letteratura magico-fantastica: la maliarda malvagia e seduttrice, la *sorcière* depositaria di sapienzialità antica e di vindice profetismo, e le "donne di fuora", ovvero le malefiche entità in contatto con le forze del male, le anime dannate perfidamente ostili agli uomini. Ma si trattava in questo autore di un recupero del "meraviglioso" popolare.

Da parte sua Lanza si serve delle *donne di fuora*, cioè delle "belle signore", per far affiorare la sottile linea d'ombra che divide il mondo dei vivi da quello dei morti, per rivelare il cuore di tenebra che permane nelle pieghe della realtà a dispetto d'ogni spiegazione razionale. Il "pensiero selvaggio" gli fornisce in questo caso gli elementi magico-animistici, stre-

---

[2] La prosa — con le altre che qui citiamo — è stata edita a cura di S. Zappulla Muscarà in F. Lanza *Vita e miracoli di Giustino Lambusta*, Catania, Tringale, 1975, pp. 115-25.

goneschi e sciamanici più adatti alla rappresentazione dello scontro tra culture che lo scrittore vede consumarsi proprio dinnanzi ai suoi occhi nella prospettiva ravvicinata del borgo natio: da un lato la cultura popolare contadina, dall'altro quella industriale metropolitana, intesa alla sistematica violazione dell'ordine naturale. Ma, oltre all'esperienza immediatamente percepibile del dato storico, c'è, in Lanza, anche diponibilità a leggere il reale piuttosto come sovrapposizione di universi stratificati e paralleli, che non come unità monolitica ed indiscutibile. In altre parole, il siciliano si situa in una temperie culturale di tipo e suggestione decadenti.

Così, la credenza nelle arcane *donne di fuora* descritte dal Linares con il distacco del narratore colto che "studia" i costumi, gli usi, le tradizioni del popolo entro l'ottica romantica (esse sono "belle e perigliose figure che girano di notte, e van su pei tetti [...] e guai a chi le vede") diviene, a un secolo di distanza, con Lanza e con il Pirandello della favola del *Figlio cambiato*, una struttura mitica, per avvolgersi quindi, con Bonaviri, negli stigii vapori del regno dei più da cui provengono i "nnonni", gli spiriti maligni e burloni che attraversano l'epos paesano del *Sarto della stradalunga*.

Nel *Figlio cambiato* il narratore, pur commentando e spiegando la manifestazione prodigiosa, si inchina al potere antico della popolana strega che media il rapporto con le "donne" dell'aldilà. In Lanza prevale, invece, l'immedesimazione dinnanzi alla materia magica, trascritta attraverso i procedimenti stilistici del monologo interiore e dell'indiretto libero, che attualizzano il discorso caricandolo di suggestioni. È evidente che nella trattazione della tematica folklorica Lanza si è lasciato alle spalle ogni idea di realismo, sopprimendo lo scarto tra narratore colto, voce commentativa e oggetto del racconto e attivando, al contrario, una interpretazione psichica dei fenomeni e delle figure di mediazione magica presenti nella galassia della superstizione popolare.

Il brano iniziale delle *Belle signore* può ben esemplificare questo atteggiamento dell'autore:

> Quando le nominate fatevi il segno della Santa Croce, ma è meglio che facciate finta di non conoscerle e se qualcuno ve ne parla, rispondete tosto: ah, quei buoni cristiani!... Perché vogliono esser chiamate così. E non ridete! per amor del cielo! Sono là, dietro di voi, che ascoltano e vedono tutto. Sanno anche quello che vi passa per la testa; e quando mangiate vi contano i bocconi, e se vi cade un capello ve lo ritrovano. È inutile nascondersi. Piuttosto cercate di tenervele amiche.
>
> C'è sempre qualcuno che gli si mantiene in stretta corrispondenza, sa dove si trovano, le evoca, comanda loro qualche maleficio, sta agli ordini se comandano qualche cosa. Non gli credete se vi risponde: «Io?... con le

> "belle signore"?... Io non so nemmeno cosa siano!». chiacchiere per i gonzi! Ormai sono cose che si sanno da tutti [...]. Non ci credete? e voi fate la prova. Se ne raccontano migliaia, e a non crederci è lo stesso che non credere nell'ostia consacratra che il prete si mangia ogni mattina, o nella passione e morte di nostro Signore Gesù Cristo. Non sputate sentenze a questo riguardo, non fate i letterati, ché quelle sono là a darvi qualche lezione per tutta la vita! Fu così con Nino Scardino, il quale credeva d'essere diventato un saputello, perché bazzicava con qualche civile sapiente di lettere, e rideva a sentirle nominare. Ma quelle una notte, che è che non è, gli diedero nel sonno tanti di quei sorgozzoni che la mattina senza saperne nulla si trovò con due denti di meno, e con il muso come il culo del suo asino.

Le streghe, le belle signore, le *donne di fuora* di Lanza sono la resa sarcastica e percettiva delle minacce che assediano la vita familiare e sessuale dell'individuo. Sono crudeli e seducenti, capricciose e ammalianti; esse perciò provocano da una parte la risposta magico-protettiva della collettività (ed ecco il ricorso alla fattucchiera guaritrice), dall'altra vengono temute perché assurgono a simboliche proiezioni di un disordine, di una pulsione incontrollata ed eversiva, altamente pericolosa e destabilizzante per l'equilibrio mentale dell'individuo e per l'assetto domestico in cui vive la vittima:

> Il bello si è che sono capricciose come vergini arrabbiate, e ne fanno di tutti i colori. La notte entrano dal buco della serratura e vi tirano per i piedi, o vi buttano la coperta all'aria; o vi mettono sulle spalle un pugno di formiche rosse. Ce n'è di quelle che ce l'hanno con le ragazze schiette; una notte alla figlia della gnura Assunta che aveva fatto voto di castità, le si misero nel letto sotto forma di monaco con la barba, e successe ciò che ebbe da succedere, voi mi capite. E la mattina nel letto trovarono una cipolla e una grattugia. Oppure cercate una cosa e non la trovate più; avete lasciato la calza sulla seggiola, e quando tornate ci trovate invece uno stronzino di cane; tornate dalla messa e trovate tutta la farina sparsa per terra; o nel letto quando credete di stringervi a vostro marito vi trovate fra le braccia un manico di scopa, oppure vi resta in mano una coda di porco attorcigliata. Sono spaventi da non si dire.

La cifra stilizzata ed ironica di questa scrittura rivela quanto l'autore sia interessato alla raffinata elaborazione dei *folk-tales*, perché un'operazione letteraria siffatta gli consente di innestare il suo individuale sbigottimento di intellettuale novecentesco, disilluso e segnato dalla «crisi» epocale, su una struttura antropologica che gli è familiare, vicina, nota, fortemente coesa con il suo orizzonte affettivo e culturale. Favole, apologhi, prose fantastiche sono, per Lanza, strumenti di "impaesamento" del passa-

to siciliano, e lenti attraverso le quali guardare e tentare di pacificare le devastanti contraddizioni che egli avverte in sé e nel mondo: "ho in odio me stesso e il mondo: il senso della rovina materiale e intellettuale", scriveva infatti nel '31 all'amico Aurelio Navarria[3].

Il suo porsi al centro di due nuclei d'ispirazione apparentemente antitetici (la corposità della nativa cultura contadina, l'astrazione perturbante del fantastico) ha fatto sì che la critica si sia interrogata sugli effettivi interessi dello scrittore: "Fortemente attratto dalle tradizioni paesane, dalle mitologie locali, dalle fantasie contadine, oppure segretamente calamitato dalle seduzioni dell'improbabile, dell'assurdo, dell'astratto?"[4].

Al quesito l'opera di Lanza non dà risposta, per quel perpetuo oscillare tra densità gnomica ed elucubrazione fantastica, distorsione espressionistica e lieve idilliaca fantasticheria, descrizione realistica e sapido scardinamento della mitologia strapaesana.

Tuttavia, la lettura dei racconti mostra quanto insistente e curiosa sia l'esplorazione lanziana della tradizione narrativa orale, indagata proprio nelle componenti mitico-magiche.

Oltre a *Le belle signore*, làmie d'un inquitante universo esoterico, in Lanza si incontrano infatti altre figure costanti dell'immaginario collettivo fiabesco, esemplari dell' "uso" ch'egli fa del fantastico popolare isolano; come il fanciullo che non ride mai e che non dorme mai, protagonista della *Storia di Pietracucca*. Un pastorello nomade per l'Italia, alla ricerca della Fortuna che dovrà incoronarlo re, dopo tanto vagabondare trova finalmente la Fortuna, ma questa con un bacio lo trasforma in statua d'oro insieme con il suo gregge: "dove li portò la Fortuna nessuno lo sa, ma nelle notti silenziose e profonde ella con un bacio sulla fronte svegliava il pastorello avventurato dal sonno d'oro, e se lo godeva senza mai fine".

Strutturata secondo la morfologia canonica fiabesca individuata dal Propp, la storia di Pietracucca ripropone la partenza "alla ricerca" dell'eroe, che come tutti gli eroi è un "predestinato", un individuo circonfuso da un alone di eccezionalità, con caratteristiche superumane: egli infatti fin dalla prima infanzia non obbedisce alle leggi della natura (non dorme mai), e sfugge i comportamenti affettivi interpersonali (non sorride, non ride, non si lascia toccare), comunicando solo con gli animali, le acque, gli albe-

---

[3] Cfr. il numero speciale dedicato a Lanza, Savarese e Brancati di "Galleria", settembre-dicembre 1955, p. 258.

[4] M. Petrucciani, *Il sorriso inquietante di Francesco Lanza*, in "Galleria", gennaio-aprile 1984, p. 77.

ri. Il personaggio inoltre ricopre appieno la sua funzione di "cercatore" che abbandona l'asilo sicuro della casa per perseguire una meta, raggiunta la quale egli dovrebbe ottenere potere e felicità, ma la conclusione offerta da Lanza contraddice lo statuto consolatorio delle favole di contenuto prodigioso:

> Una notte finalmente, passando per il convento dei Cappuccini, la Fortuna venne loro incontro. Lieve come una foglia e dritta come un raggio di luna passò in mezzo alle pecorelle, e domandò a Pietracucca:
>
> — Dove vai, o pastorello più bello d'un Re?
>
> E lui, ammirandola felice:
>
> — A cercare la Fortuna.
>
> Ella gli cinse il collo d'un braccio e baciandolo sulla bocca gli mormorò:
>
> — Io sono la Fortuna.
>
> A quel bacio e a quelle parole, Pietracucca fu d'un subito tramutato in oro: i riccioli e le scarpette di pelo, gli occhi violetti come il Salso e la sacchina sulle spalle con dentro il grosso pane intatto, e con lui le pecorelle che belavano e i cani che abbaiavano d'allegrezza. Tutti rimasero immobili e rilucenti in un chiarore di luna e d'improvviso sparirono come un alito di vento.

La metamorfosi di Pietracucca coincide quindi con una pietrificazione dell'essere e il protagonista da eroe-cercatore finisce per trasformarsi in eroe-vittima, condannato alla passività totale.

Questa favola, diffusa e attestata in tutta la Sicilia, nella variante accettata e trasmessa da Lanza risulta passibile di una interpretazione simbolica che si connette alla problematica sul "potere", prevaricante ed ambiguo, distruttivo e disumanizzante.

Infatti, nella grammatica narrativa orale, il pastore equivale al mago e al guaritore (per non parlare del dio Hermes e di Cristo); umile e in costante contatto positivo con gli elementi della natura con cui comunica senza difficoltà, il pastore è il "risanatore", colui che ristabilisce la pace tra l'uomo e l'animale, cioè tra la coscienza e il mondo dell'istinto[5]. Abbandonata la casa materna — ovvero la sede dell'emotività e della tradizione avita — Pietracucca pertanto abdica al suo ruolo, tradisce le origini e paga il tradimento con la perdita di sé, trasformandosi nel metallo che emblematizza la ricchezza ed il potere.

---

[5] M. L. Von Franz, *L'Eterno Fanciullo, l'archetipo del Puer aeternus*, Como, Red. edizioni, 1989.

Civiltà *versus* natura, dunque. Una parabola popolare, quella riscritta da Lanza, che ben poteva riassumere e significare con la pregnanza dell'archetipo la lacerazione ideologica del nostro scrittore, il quale avvertiva, insieme, l'inautenticità dei "tempi moderni" e l'insufficienza del suo piccolo mondo antico.

NUNZIO ZAGO

CODICILLO A UNGARETTI

È difficile negare che oggi, a cinque lustri dalla morte e a più d'un secolo dalla nascita, la vicenda intellettuale ed artistica di Ungaretti sembra essersi un po' allontanata dall'orizzonte dei lettori, quantunque si assista ad un rinnovato impegno critico che forse prelude a un'inversione di rotta. L'emblematicità che la 'funzione Ungaretti' assunse a partire dalla stagione ermetica fino alle ardite sperimentazioni letterarie degli anni Sessanta — a questo riguardo è d'obbligo fare almeno i nomi di Andrea Zanzotto e di Antonio Porta — s'è venuta, poi, via via attenuando, per lo più a vantaggio di Montale, l'altro grande modello della nostra poesia novecentesca, mentre cresceva d'importanza, nella mappa dei paradigmi italiani del Novecento, un terzo polo lirico costituito da Saba. La pronuncia 'narrativa' riscontrabile, ad esempio, in un settore cospicuo della produzione poetica dell'ultimo ventennio (da Attilio Bertolucci a Giorgio Caproni, da Giovanni Giudici a Edoardo Sanguineti...), indica una linea di ricerca ben più affabile e 'laica' rispetto all'assolutezza lirica di Ungaretti, divergente cioè dalla sua idea della poesia come valore perenne ed intangibile, come privilegiato e salvifico strumento conoscitivo.

D'altronde, quest'idea della poesia così sublime, malgrado certe significative oscillazioni di segno inverso, da sconfinare nella sfera del sacro, confermata dall'autore medesimo in numerosi interventi autoesegetici e saggistici, può offuscare e far perdere di vista il sigillo 'moderno' della sua avventura estetica, il fondo oscuro di viscerale ed irrisolta inquietudine da cui essa sgorga. Né va escluso che al relativo disinteresse odierno dei lettori abbia concorso una rappresentazione critica non del tutto gratuita e però abbastanza riduttiva della carriera poetica di Ungaretti, spesso ricostruita in termini di sostanziale involuzione: da strenuo eversore, in una prima, indimenticabile fase di anarchismo vitalistico, degli statuti ideologico-formali della nostra tradizione lirica prodigiosamente e irripetibilmente culminata in D'Annunzio, a restauratore troppo impaziente e magari compiaciuto — in un momento successivo che coincide con lo stabile ap-

prodo al cattolicesimo, nonché, in parte, con taluni orientamenti culturali e politici dell'Italia *entre deux guerres* — dell'illustre eredità petrarchesco-leopardiana del 'canto'.

In realtà, com'è stato rilevato[1], la dialettica eversione-ordine, scissione-ricomposizione è riproposta di continuo nell'itinerario ungarettiano; ne scandisce l'intero svolgimento e, implicitamente, ogni singola tappa. Chi voglia constatarlo non ha che da sfogliare la raccolta poetica complessiva, *Vita d'un uomo*[2], dove Ungaretti, già nel titolo, ha inteso ristabilire, con poche possibilità di equivoco, la priorità biografica ed umana del proprio percorso espressivo e suggerirne, quindi, una lettura unitaria. Infatti, a uno sguardo d'insieme, i vari segmenti di esso si dispongono e si strutturano secondo precisi ed organici rapporti, sono "capitoli"[3] d'una storia individuale e collettiva da ascoltare come si ascolta la recitazione d'un poema (sia pure d'un poema per forza di cose frammentario e discontinuo, compatibile con la condizione moderna tassata dalla precarietà, dall'assenza, dal lutto), lasciandosi trascinare dal fascino "unanime" (*Italia*, in *L'Allegria*, p. 57) della sua verità che non è scindibile dallo stile.

Per *L'Allegria*, appunto, il 'capitolo' che apre *Vita d'un uomo* e che raduna versi composti tra il '14 e il '19, ciò risulta sin troppo evidente. In questo caso si trattava di affermare verità minime, quasi oggettive, rese ancor più palpabili dall'esperienza diretta e traumatica della 'grande guerra': l'orrore davanti allo spettacolo del caos e della morte, la scoperta della fra-

---

[1] Ad esempio da R. Luperini, *Il Novecento*, vol. I, Torino, Loescher 1981, pp. 268-69.

[2] Cfr. G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a c. di L. Piccioni, Milano, Mondadori 1969, che contiene anche *Ragioni d'una poesia* e altre note d'autore: da qui trarrò le citazioni, indicandone la pagina direttamente nel testo. Per l'Ungaretti teorico e critico si vedano inoltre: *Vita d'un uomo. saggi e interventi*, a c. di M. Diacono e L. Rebay, ivi, 1974; *Invenzione della poesia moderna. Lezioni brasiliane di letteratura (1937-1942)*, a c. di P. Montefoschi, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane 1984; *Lezioni su Giacomo Leopardi*, a c. di M. Diacono e P. Montefoschi, Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri 1989.

[3] Questa definizione risale in sostanza allo stesso Ungaretti, che nella nota premessa alla seconda edizione di *Sentimento del tempo* (1936) e poi sempre mantenuta scriveva: "Come *L'Allegria*, il *Sentimento* è diviso in capitoli. Non per capriccio. Ogni diversa parte di questi due libri, forma un canto, nella sua organica complessità — con i suoi dialoghi, i suoi drammi, i suoi cori — unico e indivisibile. Così gl'*Inni* — che esprimono una crisi religiosa, veramente patita, da milioni d'uomini e da me, in uno degli anni più oscuri del dopoguerra — per non essere capiti alla rovescia non vanno separati l'uno dall'altro: così le *Leggende*, così, eccetera; così nell'*Allegria*: *Il Porto Sepolto, Girovago*, o qualsiasi altra parte del libro" (*Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 541).

gilità umana, l'istintivo attaccamento alla vita, il bisogno di solidarietà fraterna e d'infinito... Verità così semplici ed elementari da richiedere, parallelamente, una sorta di 'azzeramento' della scrittura: una parola riassaporata nel suo primigenio valore semantico, enfatizzata dalle pause e dal silenzio o urlata espressionisticamente; una disarticolazione sintattica e metrica che aspira, non senza un risvolto provocatorio nei confronti della contagiosa lezione dannunziana, a una musica più disadorna e prosciugata e che si potrebbe accostare, in qualche modo, alle scomposizioni cubo-futuriste. Volendo citare, poiché stiamo parlando dell'Ungaretti più noto, non c'è che l'imbarazzo della scelta: "Un'intera nottata/ buttato vicino/ a un compagno/ massacrato/ con la sua bocca/ digrignata/ volta al plenilunio...// Non sono mai stato/ tanto/ attaccato alla vita" (*Veglia*, p. 25); "Nell'aria spasimante/ involontaria rivolta/ dell'uomo presente alla sua/ fragilità// Fratelli" (*Fratelli*, p. 39); "Sono stato/ uno stagno di buio...// Ora sono ubriaco/ d'universo" (*La notte bella*, p. 48); "Mi riconosco/ immagine/ passeggera// Presa in un giro immortale" (*Sereno*, p. 86).

Lo sperimentalismo dell'*Allegria*, "tutta una metonimia potente, una scheggia che ci viene posta bruscamente sotto gli occhi a testimoniare di una totalità infranta"[4], era tale da sconsigliare ulteriori e più radicali indugi in quella direzione. Pertanto, con *Sentimento del tempo*, un volume elaborato fra il '19 e il '35, alla seduzione simbolistico-decadente dello sfacelo e del nulla Ungaretti oppone, più delle stesse risposte d'un'autorevole religione positiva, una misura per così dire umanistica della poesia — la linea Petrarca-Leopardi mediata dalla frequentazione del barocco europeo —, dove anche lo squisito scialo retorico equivale ad un'alta opzione etica. Il recupero del verso tradizionale, il ricorso sempre più marcato all'aggettivo, talvolta sino alla ressa epitetica, a fianco del sostantivo e del verbo ch'erano stati i pilastri essenziali del discorso dell'*Allegria*[5], la fitta trama analogica servono, cioè, a bilanciare la vertigine del vuoto e del caduco, ad esorcizzare lo sgomento dell'uomo "esiliato in mezzo agli uomini" (*La pietà*, p. 168), alle prese col declino irrimediabile dei corpi ("Malinconiosa carne/ dove una volta pullulò la gioia...", ivi, p. 170), mentre la nostalgia d'un originario paradiso perduto, al riparo dal peccato e dalla morte, dal "fuggitivo tremito" del tempo (*Lago luna alba notte*, p. 115) che è lo stig-

---

[4] F. Fortini, *Da Ungaretti agli ermetici*, in *La letteratura italiana. Storia e testi* dir. da C. Muscetta, vol. IX (*Il Novecento*), tomo II, Bari, Laterza 1976, p. 306.

[5] In proposito si veda almeno P. Spezzani, *Per una storia del linguaggio di Ungaretti fino al "Sentimento del tempo"*, in AA. VV., *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Padova, Liviana 1966, pp. 102-5.

ma-stemma della modernità, mette in moto una sofisticata macchina mito-poietica:

A una proda ove sera era perenne
Di anziane selve assorte, scese,
E s'inoltrò
E lo richiamò rumore di penne
Ch'erasi sciolto dallo stridulo
Batticuore dell'acqua torrida,
E una larva (languiva
E rifioriva) vide;
Ritornato a salire vide
Ch'era una ninfa e dormiva
Ritta abbracciata a un olmo.

In sé da simulacro a fiamma vera
Errando, giunse a un prato ove
L'ombra negli occhi s'addensava
Delle vergini come
Sera appiè degli ulivi;
Distillavano i rami
Una pioggia pigra di dardi,
Qua pecore s'erano appisolate
Sotto il liscio tepore,
Altre brucavano
La coltre luminosa;
Le mani del pastore erano un vetro
Levigato da fioca febbre. (*L'isola*, p. 114)

Il sontuoso manierismo classicistico e l'approfondirsi della prospettiva religiosa (che comunque mantiene un'inconfondibile cifra 'pascaliana') si spingono ben al di là di questo snodo centrale della carriera artistica di Ungaretti, del resto assai lunga e vivace. Ma ne *Il Dolore*, il libro del 1947, essi non sono che un esile baluardo di fronte agli oltraggi, privati e pubblici, che ora si abbattono sullo scrittore (la morte del fratello e dell'amatissimo figlioletto; il nuovo conflitto mondiale e specialmente le vicende dell'occupazione di Roma), ed è viceversa nella capacità di "risillabare le parole ingenue" (*Nelle vene*, p. 225) che la poesia riacquista il suo ruolo fondamentale di balsamo e di contravveleno. Di conseguenza, più dei nobili accenti di lirica civile, sulla scia della tradizione eloquente, contano, qui, una "tendenza al recupero del quotidiano, del diarismo"[6] e una straziata

[6] P.V. Mengaldo (a c. di), *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori 1990, p. 391.

concitazione ("E t'amo, t'amo ed è continuo schianto!..."; *Giorno per giorno*, p. 206) che fanno pensare all'*Allegria*.

A voler tracciare il diagramma del tipico pendolarismo del poeta, che affiora dalle varie raccolte, ma che meglio si percepisce nel macrotesto di *Vita d'un uomo*, "si direbbe che alla base della poesia di Ungaretti ci sia la 'parola' (della vita e della poesia), ma che questa, confrontandosi col 'silenzio' (con la morte e con l'inganno delle stesse parole), passando attraverso di esso, regredisce verso il 'grido' (e a volte verso l''urlo'), che è espressione di un'innocenza originaria e soprattutto del dolore umano, e infine si purifichi nella ricerca e nella conquista della dolorosa armonia della 'voce'"[7]. Schematizzando oltre il lecito osserveremo, allora, che il "grido" de *Il Dolore* s'insinua, nonostante il filtro del distanziamento mitico, anche nei versi de *La Terra Promessa* (1950), nelle tonalità autunnali ed occidue connesse al motivo della perdita, della solitudine, della vanità di tutto, del quale è "figura"[8] Didone ("Grido e brucia il mio cuore senza pace/ Da quando più non sono/ Se non cosa in rovina e abbandonata"; *Cori descrittivi di stati d'animo di Didone*, p. 245), e si prolunga, anzi riesplode nel testo *Gridasti: Soffoco* di *Un Grido e Paesaggi* (1952), raccolta che già inclina, peraltro, a una disposizione più ironica e distaccata (dall'"abbassamento prosastico" di *Monologhetto*, un'autobiografia del poeta "che si mette a nudo e si toglie la maschera"[9], a forme divertite ed esplicite di esercizio tecnico).

Sotto l'insegna della "voce" possiamo inscrivere, invece, l'assorta meditazione dell'ultima silloge, *Il Taccuino del Vecchio* (1960), con le sue note pur sempre trepide, ma più pacificate e quasi sapienziali, cui seguiranno, non a caso, le brevi serie delle *Apocalissi* e dei *Proverbi* (e vi si può aggiungere il piccolo canzoniere amoroso che chiude la stagione creativa del poeta, frutto d'un tardivo, insperato e sofferto risorgimento dei sensi):

> Agglutinati all'oggi
> I giorni del passato
> E gli altri che verranno.
>
> Per anni e lungo secoli
> Ogni attimo sorpresa
> Nel sapere che ancora siamo in vita,

---

[7] G. Savoca, *"Parola","silenzio", "grido" e "voce" nella poesia di Ungaretti*, in *Parole di Ungaretti e di Montale*, Roma, Bonacci 1993, p. 29.

[8] G. Guglielmi, *Interpretazione di Ungaretti*, Bologna, Il Mulino 1989, p. 99.

[9] Ivi, p. 111.

Che scorre sempre come sempre il vivere,
Dono e pena inattesi
Nel turbinìo continuo
Dei vani mutamenti.

Tale per nostra sorte
Il viaggio che proseguo,
In un battibaleno
Esumando, inventando
Da capo a fondo il tempo,

Profugo come gli altri
Che furono, che sono, che saranno.
.....
.....
Si percorre il deserto con residui
Di qualche immagine di prima in mente,

Della Terra Promessa
Nient'altro un vivo sa. (*Ultimi cori per la Terra promessa*, pp. 273 e 275)

Accanto a quello della memoria, presente in Ungaretti almeno da *Sentimento del tempo*[10], tornano dunque, nel *Taccuino del Vecchio*, i temi giovanili del "deserto" e del "viaggio". Ed è una ripresa che in un contesto di estremo e disincantato bilancio personale riconferma, con perfetta circolarità rispetto alle premesse poste in un lontano componimento come *Allegria di naufragi* ("E subito riprende/ il viaggio/ come/ dopo il naufragio/ un superstite/ lupo di mare", p. 61), la visione inguaribilmente problematica dell'esistenza propria di questo poeta: dono e pena inattesi, illusoria ed erratica peripezia, ma anche fonte inesauribile di seduzioni e di stupori. In definitiva, una visione particolarmente idonea a fugare ogni residuo dubbio sulla qualità del messaggio ungarettiano, che non conviene archiviare.

[10] Su questo aspetto cfr. M. Petrucciani, *Il condizionale di Didone. Studi su Ungaretti*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane 1985, pp. 55-103.

GRAZIA MARIA BELLIA ZAPPALÀ

FUNZIONE, SENSO E INDICATORI LINGUISTICI DEL SONETTO *VOI CH'ASCOLTATE* E DELLA CANZONE *I'VO PENSANDO* NEL *LIBRO* "CANZONIERE": DAL MACROTESTO AL MICROTESTO*

1. Alla rinuncia del De Sanctis a ritrovare un'unità organica nel 'libro'-*Canzoniere*, con l'opzione finale per una lettura delle singole rime[1], si è opposto — soprattutto negli ultimi decenni — il tentativo di cogliere il senso e la funzione dell'ordinamento dei *Rerum vulgarium fragmenta*. Che in effetti — quali che siano le conclusioni cui si è pervenuti — appare l'approccio più corretto per interrogare un testo "rivoluzionario" rispetto alla lirica duecentesca, sia per l'emergenza dell'autore-personaggio-poeta il cui "io" iperbolizzato percorre tutta la trama del libro che per la progettualità di quello che è stato definito "un romanzo lirico", con le diverse strutturazioni offerte dalle 'forme', raccolte, redazioni succedutesi dal 1342 al 1374[2]. Più che l'ossessivo *labor limae* testimoniato dal "codice degli abbozzi" Vat. lat. 3196, con varianti di singoli testi, qui importa sottolineare il valore delle postille petrarchesche che attestano l'esplicita volontà dell'autore di costruire "in ordine" un *libro*[3].

---

* Il saggio è stato consegnato definitivamente nel dicembre 1995.

[1] De Sanctis superava la giovanile illusione di ritrovare un ordine nel *Canzoniere* e anzi giudicava alla fine assurdo "supporre un ordine *a priori* costruito da Petrarca" (cfr. F. De Sanctis, *Saggio critico sul Petrarca,* [1869], a c. di E. Bonora, Laterza, 1954, pp. 68-69.

[2] È utile tuttavia ricordare che la prima testimonianza di un "libello" risalente al 1330 è stata trovata in una postilla all'Orazio della Pierpont Morgan Library appartenuto al Petrarca (cfr. G. Billanovich, *L'Orazio Morgan e gli studi del giovane Petrarca*, in *Tradizione classica e letteratura umanistica. Per Alessandro Perosa*, a c. di R. Cardini e altri, Roma, Bulzoni, I, 1985, pp. 129-32).

[3] L'attuale ms. Vat. lat. 3196, noto anche come "codice degli abbozzi", contiene 20 fogli rimasti di tutti i materiali autografi andati dispersi dopo la morte del Petrarca, legati insieme nel Cinquecento dal bibliofilo romano Fulvio Orsini. Sul "codice degli abbozzi" ha fondato la sua tesi dell'ordinamento del *Canzoniere* attraverso nove 'forme' E.H. Wilkins nel suo lavoro, ancora in gran parte valido, *The Making of the "Canzoniere" and Other Petrarchan Studies*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura , 1951 (di cui una parte è tradotta in appendice a E.H. Wilkins, *Vita del Petrarca e la formazione del "Canzoniere"*, a cura di R. Ceserani, Milano, Feltrinelli, 1964). Sull'importanza delle

La successione cronologica delle nove 'forme' del *Canzoniere* individuate da Wilkins registra non soltanto un procedimento aggiuntivo, distributivo e selettivo nella sistemazione delle rime ma — quel che in questa sede interessa — a partire forse dalla terza 'forma', la Correggio, una bipartizione del libro in due sezioni (provvisoriamente indicabili "in vita" e in "morte" — espressioni mai adottate dal Petrarca —, secondo l'uso invalso presso lettori ed editori del *Canzoniere* sul cui codice autografo Vat. lat. 3195, c. 49v, addirittura è stato scritto da ignoti prima delle carte bianche intervallate: "expliciunt soneta de vita"[4]).

Il raccogliere, l'ordinare, appartengono ad una fase della vita del Petrarca — fine degli anni '40 e inizio degli anni '50 — in cui si fa sentire l'urgenza di costruire un'autobiografia ideale che, ricomponendo in unità i "frammenti" dell'anima, offra l'immagine del saggio (il *philosophus moralis*) di stampo stoico-senecano[5] e insieme realizzi un progetto culturale. Autobiografia affidata al *Secretum* ("tipo stoico di autobiografia" secondo Bachtin, pur con la presenza di "embrioni del «romanzo di prova» e del «romanzo d'educazione»"), alle *nuge*, di ascendenza oraziana e catulliana, costituite da rime volgari, *Familiares* e *Metrice*, e — nella sua estrema

---

postille petrarchesche e sulla loro tipologia cfr. M. Santagata, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 133-136.

[4] La dicotomia "in vita" e "in morte" già rifiutata da F. Neri (cfr. F. Petrarca, *Rime, Trionfi e Poesie latine* a cura di F. Neri, G. Martellotti, E. Bianchi, N. Sapegno, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955, p. 344) viene superata dall'osservazione di D. De Robertis: "Affiora ... un nuovo tipo di connessione tra le due parti, non lineare o di contiguità ma correlativa o di similarità ... spia non solo dell'equiparabilità sostanziale delle due parti del canzoniere, ma della prospettiva bifocale della sua costruzione e del più generale sintagma che costituisce" (D. De Robertis, *Contiguità e selezione nella costruzione del Canzoniere petrarchesco*, in "Studi di filologia italiana", vol. XLIII, Firenze 1985, p. 51). Che equivale alla "correlazione", colta già da D. Alonso, che si connette con "l'estetica della pluralità" (cfr. D. Alonso, *La poesia del Petrarca e il Petrarchismo (Mondo estetico della pluralità)*, in "Studi Petrarcheschi", VII, 1961).

[5] L'influsso del pensiero stoico sulla formazione del Petrarca è stato evidenziato da F. Rico, *Vida u obra de Petrarca. I. Lectura del "Secretum"*, Padova, Ed. Antenore, 1974; U. Dotti, *Petrarca e la scoperta della coscienza moderna*, Milano, Feltrinelli, 1978 (con la lucida recensione di R. Contarino che sottolinea il rilievo assunto, nel lavoro di Dotti, dal "momento antinomico e rinnovatore rispetto alla cultura medievale" nell'opera di Petrarca, di cui è chiarita la "virtuale e progressiva laicità" e l'assimilazione della lezione di Agostino e soprattutto di Seneca, che "si configura come uno stimolo più complesso perchè, partendo dall'*ethos*, dal vissuto, dall'esistenziale, prospetta, nella dimensione dell'extratemporale, l'appartenenza del nuovo intellettuale ad una «repubblica degli uomini dotti....»", in "Siculorum Gymnasium", n.s. a. XXXII, n. 2, 1979, pp. 748-52); M. Santagata, *I frammenti...* cit..

idealizzazione — all'incompiuta epistola *Ai Posteri*.

Un modello di raccolta unitaria era offerto al Petrarca dal *Libre*, il canzoniere del trovatore provenzale Giraut Riquier che, alla fine del Duecento, aveva disposto in ordine cronologico una serie di liriche ispirate da una storia d'amore non corrisposto, suggellata da una canzone alla Vergine (tema d'obbligo nella piccola controriforma provenzale seguita alla crociata degli Albigesi). Altri modelli, in Italia — a parte il *Fiore* —: le rime di Guittone e la *Vita Nuova* di Dante. Nei primi decenni del Trecento si aggiunge la raccolta autografa di Nicolò de' Rossi in cui i primi cento sonetti costituiscono un canzoniere, non amplissimo, a carattere narrativo-autobiografico.

A questo punto occorre distinguere. Il *Libre* di Giraut Riquier (letto certamente da Petrarca durante il primo soggiorno in Provenza) appare, per la tematica e per la tipologia strutturale, come il modello più consono al progetto (che Santagata ha definito "operazione ideologica esplicita"[6]) di tracciare il percorso della storia di un amore proibito che si concludesse con la finale aspirazione penitenziale alla salvezza. Il canzoniere di Guittone e soprattutto la *Vita Nuova* di Dante costituivano invece i modelli letterari della sistemazione organica di un *libro*, in cui la dispersività e frammentarietà tipiche della lirica duecentesca, che oltre il tema dell'amore affrontava anche problemi filosofici e sociali, fossero assorbite e ricondotte all'unità narrativa propria della prosa, alla quale — e solo ad essa — nel Trecento veniva affidato il compito di produrre messaggi (ideologici, etici e culturali). Petrarca insomma avoca alla sua poesia la funzione della didassi lirica duecentesca. Ma per verificare meglio questo trapasso/capovolgimento (solo intenzionale) non ci si può fermare al *Canzoniere*. Come infatti è stato notato:

> Il problema è allora, forse, quello di porre in *ordine* l'opera petrarchesca, latina e volgare, 'poetica' e 'storica' e 'filosofica', eludendo le ricorrenti suggestioni al frammentismo ereditate dalla stagione romantica, incapace persino di valorizzare la specifica e inesaurita 'letterarietà' del *libro* petrarchesco (non soltanto, ovviamente, del 'libro' *Canzoniere*, ma di quello ... che nasce, per usare i termini di Rico, dalla deliberata confusione di «vida» e «obra»)[7].

---

[6] Cfr. M. Santagata, *Dal sonetto al Canzoniere. Ricerche sulla preistoria e costituzione di un genere*, Padova, Liviana, 1979, pp. 151 e 162.

[7] Cfr. R. Caputo, *Cogitans fingo. Petrarca tra "Secretum" e "Canzoniere"*, Roma, Bulzoni, 1987, p. 39.

Fare i conti con la precedente tradizione culturale (dai classici latini a Seneca e Agostino[8] e — come attestano gli *incipit* citati nella meditativa canzone *Lasso me* — ai provenzali, agli stilnovisti e al Dante "petroso") è premessa ineludibile alla decisione petrarchesca di raccogliere e ordinare i "fragmenta" di una storia reale e simbolica, fondata sulla vita e sulla scrittura (che è anche letteratura) del poeta che "dice, ragiona e scrive perché vede (con gli occhi del senso e della mente)"[9]. Vedere/pensare/ragionare/conoscere, sequenze progressive individuabili in alcuni testi portanti dell'opera petrarchesca, inducono ad una riflessione sui moduli compositivi e sui contesti in cui il *vedere* è attratto nell'orbita del *cogitans fingo* tradotto, forse, con *I'vo pensando*. In questa direzione ci si è mossi estrapolando il "rilievo segnico-diegetico degli *occhi*, del *vedere/pensare* e dei "fantasmata", come tratto costitutivo dei livelli stilistico, tematico ed ideologico dell'opera petrarchesca, nel confronto, diretto e indiretto, con i maggiori referenti culturali medievali»[10]. Una verifica testuale, in questo senso, del rapporto fantasia-linguaggio è ricerca attualizzata di quel "perfetto accordo" nella poesia del Petrarca tra "natura e arte", "accuratezza di fatto e magia d'invenzione" già individuato da Foscolo[11].

A me è parso sufficiente circoscrivere l'applicazione di questa indicazione di analisi al sonetto *Voi ch'ascoltate* e alla canzone *I'vo pensando*. E ciò per tre motivi:

1) Entrambe le liriche, attribuibili — com'è stato ampiamente dimostrato — al periodo 1348-50, segnano, nella biografia culturale ed etica del Petrarca, la svolta dall'*eloquentia* alla *philosophia* nella direzione di una più chiara conoscenza e di una tensione alla saggezza stoico-cristiana volta a superare il pagano classicismo umanistico giovanile. Anche scollate da un preciso referente cronologico, entrambe le liriche presentano elementi sufficienti per una loro collocazione emergente nella *mutatio animi*, col supporto di forti analogie con il *Secretum* e con i prologhi delle *Familiares* e delle *Metrice* e di altri dati intratestuali o extratestuali, pur sempre validi ai fini ermeneutici.

---

[8] Se Petrarca leggeva l'Agostino delle *Confessioni*, dei *Soliloquia* e del *De vera religione*, non bisogna trascurare la predilezione medievale per l'Agostino del *De Civitate Dei* e del *De doctrina cristiana*, che finalizzava il sapere classico-pagano (soprattutto retorico) alle necessità della comunità cristiana.

[9] Cfr. R. Caputo, *Cogitans fingo*... cit., p. 131.

[10] Id., p. 8. Al valido lavoro di Caputo conviene fare riferimento per le acute e diffuse argomentazioni su questa traccia di ricerca.

[11] Cfr. U. Foscolo, *Saggio sopra la poesia del Petrarca* in Edizione nazionale delle Opere di Ugo Foscolo. Vol. X. *Saggi e discorsi critici (1821-26). Saggi sul Petrarca*, a c. di Cesare Foligno, Firenze, Le Monnier, 1953, p. 238.

2) Fin dalla prima redazione a noi nota, la Chigi (ma, secondo ipotesi accreditate, anche fin dalla Correggio), *Voi ch'ascoltate e I'vo pensando* sono poste all'inizio delle due parti del *Canzoniere* e tale collocazione manterranno fino all'ultima redazione coincidente col Vat. lat. 3195. Prova evidente di una precisa volontà progettuale del 'raccoglitore' Petrarca di conferire al suo *libro* i connotati stabili di una storia di "errore", ripercorsa fin dall'inizio con l'avvertita necessità di una *mutatio* e della salvezza.
3) Le due liriche sono omologabili per l'analogo atteggiamento mentale, ispirato allo "scio et video" della *Familiare* XXIV, 1, che si travasa in un linguaggio fortemente connotato dal *vedere* non soltanto come significante del senso (le occorrenze di *veggio*, *vedere*, sono fittissime nel *Canzoniere*) ma come equivalente di coscienza, pensiero e chiara conoscenza razionale. Un discorso sulle connessioni tra vari microtesti, facilitato e legittimato dalla "monotonalità" del lessico petrarchesco, potrebbe indurre ad una forzata interpretazione. Ma la carica emblematica delle continiane "sostanze" del linguaggio di Petrarca è tale da assorbire in una sfera amplissima, per la polisemia che ne consegue, e perciò tanto più pertinentemente, una strettissima rete di intrecci tramati sul filo di martellanti ripetizioni di vocabili (spesso strutturati in dittologie sinonimiche o in combinazioni anaforiche), assimilabili alle "metafore ossessive" del "mito personale" teorizzato da Mauron.

Ulteriori puntualizzazioni, attraverso anche la collocazione spazio-temporale (meglio acquisita dalla critica più recente), contribuiranno a chiarire il significato della 'svolta' testimoniata dalle due liriche introduttive delle due parti del *Canzoniere*.

La bipartizione ipotizzata in atto fin dalla redazione Correggio (1356-58) divideva i blocchi di rime da 1 a 142 (nella prima sezione) e da 264 a 292 (nella seconda). Le rime "in vita" si chiudevano prima della morte di Laura per la rinunzia di Petrarca alle poesie d'amore, rifiuto-pentimento in linea con la condanna al silenzio di Agostino-Francesco nel *Secretum*. Nel primo *Canzoniere* dunque lo iato è costituito da una crisi morale che dovrebbe preludere alla rinunzia razionale alla passione d'amore. Che questa crisi non coincida affatto con la morte di Laura è attestato anche dal *Secretum*.

I due sonetti anniversari CXXII e CCLXVI contengono fittizi indicatori temporali di una 'svolta' collocabile fra la primavera del 1344 e quella del 1345. Al quarantesimo anno Petrarca vivrebbe dunque questa *mutatio* (testimoniata dalla vittoria sulla "lussuria" nell'epistola *Ai Posteri,* raggiunta proprio nel 1344,che nell'epistola *Al Ventoso* viene indicato come l'anno della definitiva conversione). Il sonetto *Signor mio caro* (CCLXVI) — con il secondo elemento di datazione — nel primo *Canzoniere* era l'ultima delle rime in cui Laura veniva raffigurata ancora vivente, seguito da *Oimè il*

bel viso (CCLXVII) che piange la morte della donna.

Difficile individuare i reali referenti spazio-temporali del *Canzoniere* per la polisemia del testo che, con continue allusioni e rimandi, genera ambiguità per il circolo labirintico e atemporale delle rime e per la *fictio* sottesa — in una trama di scambi tra scritto e vissuto — all'autobiografia ideale offerta da Petrarca ai suoi lettori (ascoltatori). In un *libro* in cui si intersecano confondendosi il prima e il dopo, l'assenza-presenza dei e nei luoghi, definire le coordinate spazio-temporali della composizione delle rime (su cui pure la critica ha tanto insistito) significa acquisire i dati che lo stesso Petrarca intenzionalmente disseminava nelle sue liriche (vedi sonetti anniversari); non per fissarle in un tempo reale ma per immetterle in un circuito simbolico atto a meglio rivestire di *esemplarità* la sua storia.

Avvenimenti — e relativa loro collocazione nel tempo e nello spazio — come la morte di Laura, l'incoronazione, le tappe geografiche dell'itinerario intellettuale e sentimentale di Petrarca, conosciuti *a priori* dai lettori, hanno fatto assegnare (surrettiziamente estrapolata dal testo) la crisi petrarchesca ora ad un anno ora all'altro. Da qui le continue oscillazioni nella datazione delle rime, l'accettazione quasi unanime delle nove 'forme' del *Canzoniere* scoperte da Wilkins e — per andare oltre il *Canzoniere* — il tempo della *scrittura* del *Secretum* fatto coincidere con quello della *narrazione* del dialogo immaginato nel 1343. In un tessuto biografico e poetico così intrigante, la difficoltà di *storicizzare* esiste ma non fino al punto da far considerare Petrarca un uomo e un poeta "senza storia". Per non dire poi della storia della sua cultura su cui giustamente si è osservato:

> Noi vediamo il Petrarca partire dallo studio di alcuni testi (antichi), rifiutando sdegnosamente ogni ausilio della tradizione medievale, e poi a poco a poco, attraverso quello studio, accogliere o ricreare in sé atteggiamenti e giudizi ch'erano stati anche del Medioevo[12].

La sestina *A la dolce ombra de le belle frondi*[13] — che forse chiudeva la prima parte della Correggio — offre spunti di ulteriore riflessione in merito alla reale consistenza e alla funzione della bipartizione legata alla pre-

---

[12] Cfr. G. Martellotti, *Linee di sviluppo dell'umanesimo petrarchesco*, in "Studi petrarcheschi" II (1949), p. 67.

[13] La sestina CXLII è stata definita "vero palinsesto del primo canto dell'*Inferno* oltre che della tradizione lirica precedente" da R. Antonelli, *Rerum vulgarium fragmenta di Francesco Petrarca,* in *Letteratura italiana. Le opere.* Vol. I, Torino, Einaudi, 1992, p. 389.

sunta *crisi del quarantesimo anno*. È stata validamente dimostrata la portata di questo testo "di cornice"[14] che, insieme a *I'vo pensando*, offre la chiave di lettura più idonea per seguire i confini e i modi della 'svolta'. L'apparentamento lessicale-semantico, basato sulla ripresa insistita di "altro" nel congedo della sestina e nei primi quatto versi della canzone, conduce nella direzione di un mutamento di vita e di poesia e ribadisce, anche, l'opposizione tra passato e presente in *Voi ch'ascoltate*[15].

La funzione di spicco che la sestina *A la dolce ombra...* assumeva nella Correggio, dove, se ipotizzata come clausola finale della prima parte, appariva al Petrarca come "*sola* soluzione possibile", si perderà poi nelle successive redazioni del *Canzoniere*. Leopardi così scriveva nella didascalia: "narra la storia fedele del suo amore, e dice esser ben tempo di darsi a Dio". Storia che ricapitola le fasi della prima parte, ribadendo i privilegi dell'esperienza passata (l'errore ancora amato). Suo *pendant* è il sonetto I (ai cui versi 8, 12 e 4 si collegano i versi 27, 36 e 37-39 della sestina). Narrazione del passato (vv. 1-33) e discorso sulla presente *renovatio* (vv. 34-39)[16].

---

[14] Cfr. sull'argomento: M. Santagata, *I frammenti dell'anima...* cit., alle pagine 126-7, 152-4, 157; G. Gorni, *Metamorfosi e redenzione in Petrarca. Il senso della forma Correggio del Canzoniere*, in "Lettere italiane", XXX (1978), pp. 3-13; R. Antonelli, *Rerum vulgarium fragmenta...* cit., pp. 387-90.

[15] Proprio per queste forti connessioni qualcuno ha rifiutato la cesura tra la prima e la seconda parte del *Canzoniere* dopo la CXLII, oppure in blocco la bipartizione della 'forma' Correggio. Solo dopo la Correggio il *Canzoniere* sarebbe stato diviso, pertanto, fra la sestina CXLII e la canzone *I'vo pensando*, perché ormai il nuovo *racconto* non si configurava più come ruotante intorno alla crisi del quarantesimo anno. Su questa Petrarca aveva basato la precedente organizzazione del 'libro' dove, confermando il dialogo del *Secretum*, aveva chiuso la prima parte, Laura ancora vivente, e aveva fatto coincidere l'esortazione di Francesco-Agostino a rinunziare alla passione d'amore con la presunta crisi spirituale vissuta a quantant'anni. La ripresa della poesia dopo la morte di Laura era da attribuire ad altre finalità ed indicativa del mutamento di rotta attestato in *Voi ch'ascoltate*. (Cfr. M. Santagata, *I frammenti...* cit., pp. 145-158).

[16] Nel verso "ora la vita breve e 'l loco e 'l tempo...", secondo l'intuizione del Daniello il luogo sarebbe Roma e il tempo quello liturgico della Settimana santa. L'*altro sentier di gire al cielo* (v. 35), *l'altro salir al ciel* (v. 38) sono "figura dell'ascesi cristiana, modellata sulla salita al Golgota; *altr'amor* (v. 37), ammenda di *l'aura amorosa* (v. 5) e di *amati rami* (v. 33) è quello di Cristo [...]*altre frondi* (v. 37) la corona di spine [...]; *altro lume* (v. 37) sarà il «lumen ad revelationem gentium» del Cantico di Simeone [...]; *altri poggi* (v. 38) è infine il Golgota, *altri rami* (v. 39) — già chiosava il Castelvetro, riformato e lettore perspicacissimo — sono le braccia della croce" (cfr. G. Gorni, *Metamorfosi e redenzione...* cit., pp. 4 e 10), subentrate ai rami del lauro — la grande metamorfosi con la reversibilità del simbolo mitico della canzone XXIII —. Un trapas

È utile pertanto guardare ai più salienti tratti interpretativi della sestina[17] per le sue affinità strettissime — sul piano tematico e stilistico — sia con il I sonetto che con la canzone CCLXIV. A questa si connette soprattutto per l'aspirazione ad un "altro amore", in un rapporto che non viene invalidato dalla presunta bipartizione della Correggio all'altezza della CXLII. E che tuttavia appare ulteriormente rafforzato, se si ipotizza che nella suddetta redazione i due testi fossero contigui in un *Canzoniere* ancora indiviso e costituissero pertanto una sequenza narrativa basata sulla conversione al quarantesimo anno. Nella 'forma' Chigi (1359-62) la serie (continua o no) fra la CXLII e la CCLXIV della Correggio viene scardinata dall'aggiunta di 32 liriche dopo la CXLII. Si annulla così la sottolineatura drammatica della crisi e l'attesa di uno sbocco finale provocata dalle due rime nella Correggio.

Nella Chigi il motivo della *mutatio vitae* non ha più lo stesso peso: Petrarca ha (temporaneamente) rinunziato al discorso etico (di un amore volto a dimensione salvifica dalla Laura-Beatrice della Correggio) per approfondire la sua riflessione sulla poesia e però anche sulla funzione catartica della letteratura, per l'interdipendenza fra *animus* e *sermo* (*Fam.* I, 9)[18]. Pertanto è più corretto mettere a fuoco la 'svolta' intenzionalmente ed esplicitamente penitenziale delle due liriche poste all'inizio delle due sezioni del *Canzoniere* guardando — con Santagata — alla redazione Correggio.

L'aspetto penitenziale (e religioso) del 'racconto' (estraneo allo stoicismo laico del primo sonetto) viene accentuato poi, nella raccolta Malatesta (1371-73), con l'inversione del sonetto III collocato subito dopo *Voi ch'ascoltate*[19]. Si ha così un 'prologo', con l'anticipazione della storia di un er-

---

so dall'"ascesi amorosa, laica, garantita dalla beatrice-Laura, in favore dell'ascesi cristiana" (cfr. R. Antonelli, *Rerum vulgarium fragmenta* ... cit., pp. 390-1). Tra le righe non si coglie un'adesione convinta dell'autore a questa tesi, che privilegia in Petrarca un'ideologia cristiana troppo spesso contraddetta dal senso 'altro' del testo del *Canzoniere*.

[17] Nell'analisi della sestina CXLII Gorni nota una "conciliazione di lauro apollineo e croce cristiana" non avvenuta ancora in *Padre del ciel*, un passaggio "dal lauro alla Croce". Osserva ancora che il tema può farsi rientrare nel "ciclo della Croce", risalente alla *Legenda aurea* e soggetto caro alla religiosità francescana. La seconda strofa dell'inno *Luxtra sex* avrebbe fornito a Petrarca qualche elemento per l'identificazione del legno/lauro col legno/croce (Gorni, *Metamorfosi*... cit., p. 10).

[18] Cfr. R. Amaturo, *Petrarca*, in *La letteratura italiana. Storia e testi*, (dirett. C. Muscetta), *Il Tecento*, II 1, Bari, Laterza, 1971, p. 357.

[19] Sul 'prologo' costituito dal nucleo dei primi 3 sonetti del *Canzoniere* ha svilup

rore in cui prevale un netto contrasto tra passione terrena e fervore spirituale che il lettore presume superato alla luce del pentimento confessato proemialmente. Questa impostazione si rafforza nelle ultime liriche della 'forma' Malatesta chiusa dalla canzone alla Vergine (composta forse negli ultimi anni del 1360), già trascritta sul codice vaticano fra il 1369 e il 1371, secondo la collocazione indicata dalla postilla petrarchesca: "in fine libri ponatur", come la preghiera di San Bernardo alla fine del *Paradiso* dantesco. L'"epilogo mariano è il primo cospicuo indizio che Dante, lirico e comico, si stava sempre più imponendo come uno dei modelli, ideologici e narrativi, determinanti per la struttura del libro" (Santagata). Lo schema del *Canzoniere* esigeva una tale clausola, sintesi degli spunti penitenziali e delle speranze di salvezza sparsi lungo tutto il suo percorso e risposta all'attesa aperta dal sonetto proemiale.

In linea con il progetto iniziale rimarranno solo gli estremi del *libro* che nelle redazioni successive alla Correggio perderà sempre più i tratti di una narrazione esemplare. Nella 'forma' Malatesta, Laura riemergerà sempre più come oggetto irraggiungibile di desiderio (CCXXXV, vv. 1-4 e CCXXXVI, vv. 1-8), il conflitto tra passione e ragione non sarà mai sanato (CCXL, vv. 5-7), riesploderà il desiderio (CCXXXVII, vv. 31-36 come già nella sestina XXII, vv. 31-33). Anche se nella redazione vaticana definitiva Laura si presenterà in tutte le sue qualità intellettuali ed etiche (CCLXI), "cosa santa" degna di adorazione (CCXXVIII), il dramma/problema del desiderio non sarà mai esorcizzato.

La rinuncia alla narratività nell'ultima redazione sembra corrispondere — strutturalmente ma contraddittoriamente — all'attesa di una conclusione morale prospettata nel sonetto proemiale. Nella prima redazione il *Canzoniere* si offriva come una storia di pentimento e di conversione affidata a sequenze 'narrative' (vedi l'insistenza dei richiami dei giorni anniversari); e la canzone *I'vo pensando* (Laura ancora viva) attestava la precisa volontà

---

pato una specifica analisi, muovendo dalla tesi di Chiorboli e dallo studio di ingegneristica testuale sui connettori del *Canzoniere* di M. Santagata (*Dal sonetto al Canzoniere...* cit.) F. Rico il quale individua forti nessi tra i primi tre sonetti del *Canzoniere* e Orazio, *Epist.* I, 1, e *Odi* IV, 1, Properzio, elegia introduttiva e Ovidio, *Amores* I, 1. Le tre fonti classiche avrebbero suggerito a Petrarca di affidare ad un libro modellato sulla loro *dispositio* la diffusione della sua lirica volgare. Fin dal 'prologo' la struttura del *Canzoniere* sarebbe pertanto tenuta insieme da un filo classico. Senza trascurare tuttavia l'influsso di antecedenti medievali di liriche raccolte "in ordine" (cfr. F. Rico, *Prólogos al «Canzoniere» (Rerum vulgarium fragmenta, I III)*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", s. III, XVIII (1988), pp. 1073-1086, 1089-1090, 1101-1104).

del poeta di dislocare su livelli temporali diversi la fase iniziale della *mutatio animi* e l'evento della morte di Laura visto come non causativo di quella crisi — conversione. Nella redazione vaticana, con la riduzione della narratività, la morte di Laura assume un rilievo maggiore, anche se non risulta elemento determinante per la bipartizione del *libro*[20]. La canzone *I' vo pensando* e i due sonetti successivi che alludono alla donna ancora vivente appaiono perciò 'letteralmente' incongrui. Ma Petrarca era troppo legato al precedente ordinamento del *libro* — equilibrato anche per il nucleo di liriche costituenti la seconda parte — per modificare qualcosa in tal senso. A quella struttura era infatti sottesa una simbologia, quella "medievale" dantesca del numero[21] cui l'autore non poteva rinunciare, pena il fallimento della progettata dimensione etico-cristiana (che poi si verificò comunque, contro le intenzioni dello stesso autore).

Petrarca affronta la finale incongruità con un ultimo intervento che, nella redazione definitiva, avrebbe dovuto coniugare il discorso morale e quello autobiografico. La difficoltà che si opponeva a questo progetto — dopo l'esito mancato dell'intento narrativo — era costituita dalle liriche della zona conclusiva. Ricompose allora la serie finale cambiando soltanto la numerazione ai 31 componimenti da CCCXXXVI a CCCLXVI. Con questo nuovo e definitivo ordinamento dell'epilogo, Petrarca induceva in maniera perentoria ad una lettura di una storia d'amore e dei suoi risvolti etici, che consentisse la "chiusura del cerchio" e continuasse il percorso della narratività, rilevata da alcuni soltanto nella seconda parte del *Canzoniere*[22].

Il nodo delle contraddizioni mai superate — malgrado gl'interventi finali — sta nella canzone *Quell'antiquo mio dolce* che introduce la fase conclusiva del libro e sigla, col contrasto interiore tematizzato, l'autocritica iniziata con *I'vo pensando.* Apparentata solo in parte con la CCLXIV

---

[20] Nel 1501 il Bembo pubblicò, per i tipi di Aldo Manuzio, un'edizione del *Canzoniere* che, tenendo conto dell'autografo (consultato dallo stesso Bembo), era bipartito nel modo voluto dal Petrarca. Nel 1514 il Manuzio ristampa il *Canzoniere* ma segue la bipartizione ormai codificata sulla base errata del dato extratestuale della morte di Laura e fa iniziare la seconda parte col primo sonetto in morte, il CCLXVII, travisando così l'intenzione dell'autore. A tale bipartizione si rifà anche il pur prestigioso commento di G. Carducci e S. Ferrari.

[21] Per la simbologia del numero nel *Canzoniere* cfr. M. Santagata, *I frammenti...* cit., pp. 322-330.

[22] Cfr. T. Barolini, *The making of a Lyric Sequence: time and narrative in Petrarch's "Rerum vulgarium fragmenta"*, in "Modern language notes" CIV, (1989), pp. 29-35.

per le analogie comuni col III colloquio del *Secretum*, ricalca il finale 'aperto' del dialogo latino. L'*epoché* della Ragione[23] nel dibattito sull'amore (estensibile a tutti i temi-problemi della storia di un'anima) esalta lo "sforzo di autocoscienza critica" (Dotti) ma segna i limiti di una ricerca destinata alla 'non soluzione'. E che Petrarca sentisse il contrasto dell'agostiniano *velle/non posse* (*Solil.* II, X, 18) travasato poi nella volontà/impotenza del *Secretum*, consapevole e affascinato, perché troppo attratto dall'"errore" ancora amato, lo si nota ad una lettura attenta al senso 'altro' dei versi.

Eppure, per non tradire il progetto di un *iter* sempre più penitenziale, fa seguire alla canzone CCCLX i due sonetti ruotanti sulla *mutatio* e il CCCLXIV col martellante insistere sull'"errore" e il pentimento per concludere, dopo l'invocazione di una "partita honesta" (nel CCCLXV), con la richiesta di pace e salvezza nella canzone alla Vergine.

L'"operazione ideologica esplicita" parrebbe così realizzata. Il *Canzoniere*, ordinato in 'libro' con finalità che coincidessero sul piano letterario con la tradizione precedente, recuperata e rinnovata e rivoluzionata, e su quello etico con la didassi lirica duecentesca, rimane in realtà come monumento di una *fictio*. E affida alla retorica il compito di trasmettere a un particolare pubblico — l'*élite* degli intellettuali-poeti — un messaggio non tanto dell'"io" filosofo morale (il *Canzoniere* non è la *Commedia*) quanto dell'"io" poeta che ordina gli "sparsa fragmenta" in un *libro* che insegna a fare poesia[24]. Petrarca doveva e voleva pagare il suo tributo al Medioevo. L'ha fatto ma non sta in questo l'altezza della sua cifra poetica.

I riflettori sul sincretismo petrarchesco erano stati validamente puntati da Sapegno[25] contro le precedenti assolutizzate definizioni di un Petrarca ora "ultimo uomo del Medioevo" ora "primo uomo moderno", connesse alle oscillazioni di orientamenti storiografici sulle origini dell'Umanesimo e del Rinascimento, visti o in opposizione al Medioevo o come (inevitabile) progressivo svolgimento di questo[26].

---

[23] Cfr. U. Dotti, *Petrarca e la scoperta...* cit., pp. 69-70.

[24] Cfr. M. Santagata, *Dal sonetto al Canzoniere...* cit., p. 164.

[25] Cfr. N. Sapegno, *Il Petrarca* in *Storia letteraria d'Italia: Il Trecento*, Milano, Vallardi, [1933] 1973 (in partic. alle pp. 192, 197, 201, 223).

[26] Alla tesi di un Petrarca "medievale" si è opposto il tedesco-americano H. Baron prima nello studio *From Petrarch to Leonardo Bruni Studies in Humanistic and Political Literature*, The University of Chicago Press, 1968 e poi in *Petrarch's Secretum*, The Medieval Academy of America, Cambridge, 1985. Più temperata e in linea con Sapegno la tesi di B. Fedi che, pur preoccupato di notare gli aspetti più progressivi del Petrarca

Gli ultimi studi hanno riproposto il problema in funzione di una definizione del *Canzoniere*, cui è sottesa sempre una posizione ideologica e/o metodologica. Si oscilla tra definizioni dell'opera come romanzo di una vicenda "mondano-amorosa e ascetico-spirituale"[27] o come "narrazione analitica di una fenomenologia dell'uomo e sull'uomo" ed espressione della "tragedia del destino dell'uomo nel mondo", superabile non tanto con la medievale "catarsi religiosa" quanto con la "catarsi dell'arte" e la cui scrittura "del presente, dell'incompiuto e dell'irrisolto" fa di Petrarca "il capostipite moderno della poesia della crisi"[28]; o come proposta di una "personale storia d'amore [...] che è anche un itinerario spirituale e in quanto tale un itinerario simbolico, suo e di tutti, individuale ed esemplare"[29] o, ancora, come racconto in serie sulla base del mito laurano, attraverso le fasi della "loda", della "maraviglia", della trasfigurazione e del pentimento, che si colloca "fra i due poli della retorica e dell'immediatezza autobiografica"[30] e anche come "un unico canzoniere in morte"[31].

C'è stato chi ha definito il *Canzoniere* opera che "è, o vuole essere un *liber*, ma pur risulta di *fragmenta*, ed appare come storia ideale, con persino fini morali e didattici, ma nello stesso tempo diario, vario e accidentato"[32], e ha ribadito alla lettera la tesi di Sapegno, segnalando "il significato storico del *Canzoniere*, nella presenza di un proposito unitario continuamente contraddetto, ma non distrutto, dal contenuto reale dell'ispirazione, la quale è essenzialmente lirica, e quindi individuale e pur tende a proporsi come norma di valore assoluto e di fatto riesce ad essere sentita come tale nel corso dei secoli, sia pure in cerchie aristocratiche di intellettuali privilegiati".

Per altri "tema quasi unico è *amore* in quanto *prova*, argomento tale da

---

umanista precisa che "rispetto ai giudizi viziati di "modernismo" di una parte della critica ottocentesca, è pur giusto tener conto della sua religiosità fedele ai dogmi, nonché dell'importanza dell'educazione patristica, retaggi del Medioevo ancor validi nella sua coscienza" (B. Fedi, *Francesco Petrarca*, Firenze, La Nuova Italia, 1975, p. 32). E ancora più nettamente coglie "la fondamentale ambiguità del contrasto fra la sopravvivenza di mentalità medievale [...] e l'insorgere di un'ispirazione modernamente soggettiva e lirica" (p. 29).

[27] Cfr. B. Martinelli, *L'ordinamento morale del "Canzoniere" del Petrarca*, in "Studi petrarcheschi", VIII, 1976, pp. 93-168.

[28] Cfr. U. Dotti, *Petrarca e la scoperta... cit.*, pp. 61, 60, 77, 62.

[29] Cfr. M. Santagata, *Dal sonetto al Canzoniere...* cit., p. 151.

[30] Cfr. R. Amaturo, *Petrarca...* cit., p. 347.

[31] Cfr. D. De Robertis, *Contiguità e selezione...* cit., p. 64.

[32] Cfr. B. Fedi, *Francesco Petrarca...* cit., p. 29.

riassumere in sé l'intera gamma di un'*esperienza* umana. Come in tutta la lirica romanza, l'amore viene assunto quale *segno* pressoché esclusivo della condizione umana *moderna* [...]. Ma con la stessa decisione di riunire in "libro" i *fragmenta* e di intendere amore come *prova*, Petrarca colloca la tematica amorosa su un piano *esemplare* [...]. Se amore è *prova*, il tema dei *fragmenta* sarà anche il *senso* (antropologico-culturale e religioso) della condizione umana"[33].

Una lettura arricchita del determinante apporto continiano agli studi sulla lingua del Petrarca[34], con l'utilizzazione congiunta della lezione di Lacan (per onesta ammissione "scomodato"), è quella che ha offerto una moderna definizione del testo petrarchesco come "scrittura del desiderio e desiderio della scrittura"[35], con un approccio metodologico che si ritrova nell'analisi in chiave psicoanalitica condotta da Agosti[36].

Queste coordinate appaiono attualmente valide per guardare anche a (quasi) tutta l'opera petrarchesca — latina e volgare —. E, col nuovo contributo della critica intertestuale, si è aggiunto il rilievo dato al recupero di tutta la cultura del Petrarca. Supporto ineliminabile ad una scrittura che, nella ripresa della tradizione (classica - romanza - cristiana), tende sempre a rinnovare o ricontestualizzando o, con allusioni implicite e memoria poetica, creando fittissime trame simboliche[37]. Sottesa sempre la necessità, per tutte le attuali analisi/definizioni, di un'attenzione, che data da secoli ma che la filologia e la sensibilità dei lettori moderni hanno accresciuto, al linguaggio e allo stile del Petrarca.

2.1. La lirica prefativa originaria nella prima raccolta delle rime (1342) era il sonetto *Apollo, s'anchor vive il bel disio* (l'attuale XXXIV della redazione finale). Tale scelta non era stata casuale. Nell'intertesto biografico, l'anno precedente — il 1341 — aveva visto l'incoronazione in Campidoglio e in quello culturale giocava il giovanile entusiasmo per la cultura classica. Il mito di Dafne offriva validi spunti tematico-simbolici all'amante-poeta: alla ninfa di Ovidio è assimilabile Laura, la lettera del nome di Laura, og-

---

[33] Cfr. R. Antonelli, *Rerum vulgarium fragmenta...* cit., p. 411.

[34] G. Contini, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in "Paragone" II (1951), pp. 3-29, poi in *Varianti ed altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 169-192.

[35] A. Noferi, *Il Canzoniere del Petrarca: scrittura del desiderio e desiderio della scrittura*, in "Paragone", XXV (1974), pp. 3-24.

[36] S. Agosti, *Gli occhi. Le chiome. Per una lettura psicoanalitica del Canzoniere di Petrarca*, Milano, Feltrinelli, 1993.

[37] Per l''intertesto' petrarchesco cfr. R. Antonelli, op. cit., pp. 439-459.

getto irraggiungibile di desiderio e insieme la gloria letteraria ("la sacra fronde"), che ingloba nella poesia il vuoto di una passione inappagata per la non prendibilità della donna. Nel *Canzoniere* infatti Laura finisce per essere puro nome, lettera, addirittura assente nell'attuale sonetto proemiale e celata nel mosaico delle sillabe del sonetto V. La formula letterale del nome della donna si rifrange e si moltiplica e insieme si disperde e quasi si annulla come 'sema' di aura, aureo, lauro. Esemplare l'*incipit* del sonetto CCXLVI: "L'aura che 'l verde lauro et l'aureo crine". Con gli slittamenti metonimici delle valenze metaforiche delle lettere del nome di Laura questo verso ci consegna, stretti in un unico emblema, i nuclei semantici dell'aura-vento = sospiro - Amore - inafferrabilità; del lauro-poesia = gloria; dell'oro-chiome = fisicità, simbolo di Apollo-sole e di lacci.

Pur nelle riscontrate chiare allusioni a Dante, nel sonetto *Apollo s'anchor vive* è stata colta una precisa volontà di "sostituire al misticismo teologico dantesco fondato sulla visione di Dio, un misticismo laico fondato sulla poesia"[38].

Con la *mutatio animi* seguita al 1347 (ma prima collocata nell'anno 1343 per l'ipotizzata data di composizione del *Secretum* in quel periodo) e segnata da eventi significativi come l'abbandono della Provenza, il distacco dal cardinale Colonna e da Laura e la venuta in Italia[39], all'uscita dalla *gioventude* o all'ingresso nella *senettute*, l'ordinamento degli sparsi "frammenta" non può più essere connesso all'esaltazione del mito dafneo = lauro apollineo sentito ormai, in una fase penitenziale, come "errore". E la raccolta viene introdotta dal sonetto *Voi ch'ascoltate*, proemiale-conclusivo della storia di un amore/errore giovanile orientata nella dimensione di un superamento stoico, più che agostiniano, della passione, che non significa

---

[38] Cfr. R. Mercuri, *Genesi della tradizione letteraria italiana in Dante, Petrarca, Boccaccio*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, diretta da A. Asor Rosa, I *L'età medievale*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 366-71.

[39] Per la *storia di una crisi* U. Dotti si oppone alla tesi tradizionale che convenzionalmente confinava la crisi petrarchesca entro prospettive esistenziali e religiose legate a specifiche vicende biografiche. Non tanto o non soltanto a queste va ricondotta la 'svolta' del Petrarca. Significherebbe desumere dal discorso "privato" del *Secretum* ciò che invece è connesso anche ai problemi "pubblici" della società contemporanea (vedi i primi 6 libri delle *Familiares*). Quanto all'estensione cronologica della crisi, basti leggere le *Familiares* milanesi e le *Seniles* alle quali è consegnata la delusione dell'intellettuale, costretto a rinunziare al sogno della realizzazione di "un vero umanesimo nella società" e a cercare nell'*otium* lo scopo della propria esistenza, dopo varie esperienze storico-umane (cfr. U. Dotti, op. cit., pp. 83-94; id., *Vita di Petrarca*, Bari, Laterza, 1987, pp. 447-466).

tuttavia, al presente, conquista interamente realizzata e perciò implica attese di una totale *mutatio* finale.

La contiguità tra i prologhi delle *Familiares*, delle *Metrice*, dei *R.V.F.* e lo stesso titolo, per le concordanze di struttura, pensiero, linguaggio[40], fa optare —con sufficiente certezza — per una loro quasi contemporanea sistemazione tra la fine del 1349 e l'inizio del 1350[41].

Acquisito il dato cronologico, la lettura di *Voi ch'ascoltate*, con gli strettissimi intrecci biografici, culturali, linguistici, illumina proemialmente sulla contemporaneità nell'opera petrarchesca di "vida u obra"[42] ("piango et ragiono"), sul "rapporto sistematico che all'interno del *Canzoniere* si

---

[40] Cfr. F. Rico "*Rime sparse*", "*Rerum vulgarium fragmenta: Para el titulo y el primer soneto del* "Canzoniere", in "Medioevo romanzo", III 1976, pp. 110-116 sulle affinità di schemi della *Fam.* I, *Metr.* I e il I sonetto del *Canzoniere* con le citazioni testuali e le relative indicazioni di coincidenze concettuali e letterali. Rico sottolinea anche l'importanza dei nessi con *Fam.* VIII, 3. Cfr. anche: l'*Introduzione* di G. Contini alla ristampa delle *Rime* con commento di G. Carducci S. Ferrari del 1972, p. XII; G. Ponte, *Poetica e poesia nelle Metrice del Petrarca* in "La rassegna della letteratura italiana" LXXII,1968, p. 217. La proposta di Rico è stata ripresa da G. Ponte in F. Petrarca, *Rime sparse* a cura di G. Ponte, Milano, Mursia, 1979, p. 43; K. Foster, *Petrarch: Poet and Humanist*, Edimburgo, 1984, pp. 98-105 e da altri. Il I sonetto come proemio-epilogo era stato indicato già nei commenti del Filelfo, del Vellutello, del Daniello e del Castelvetro.

[41] Sulla base della coincidenza cronologica della dedicatoria delle *Familiares* a Socrate e delle *Metrice* a Barbato e della sistemazione del *Canzoniere* — soprattuto delle liriche iniziali della seconda parte la cui "constitución" non sembra potersi separare dal sonetto introduttivo — Rico data *Voi ch'ascoltate* tra il 1349 e il 1350. Fa poi riferimento alla lettera inviata nel maggio del 1349 da Petrarca a Luca Cristiani (di cui si conserva la versione originale). All'inventario delle opere iniziate a Valchiusa si unisce il ricordo della poesia volgare nata alle rive del Sorga: "hinc illa vulgaria laborum meorum cantica, quorum hodie, fateor, pudet ac penitet" che richiama la "vergogna" e il "pentersi" del I sonetto. Nella versione definitiva del 1350 appare un aggettivo ("hinc illa vulgaria *iuvenilium* laborum meorum cantica...") che non solo accentua il richiamo al I sonetto e ad altri scritti contemporanei ma coll'allusione al trascorrere del tempo allontana i "iuvenil*es* labor*es*" e il "giovanile errore" dall'occasione in cui fu scritto *Voi ch'ascoltate* (cfr. F. Rico, *Para el titulo...* cit., pp. 109-110 e 115). C'è qui un'ulteriore conferma della datazione del I sonetto, fissata già dal Cesareo tra il 1348 e il 1349, dal Mascetta nell'estate del 1349, dal Chiorboli tra il 1348 e il 1349, dal Carducci addirittura negli ultimi anni di composizione delle rime; assegnata dal Wilkins al 1347, data proposta anche dalla Noferi che ritiene il sonetto probabilmente composto insieme alla canzone *I'vo pensando*.

[42] Cfr. F. Rico, *Vida u obra...* cit., p. XIV; id. in *Sobre la cronología del «Secretum»: las viejas leyendas y el fantasma nuevo de un lapsus bíblico*, in "Studi petrarcheschi", n.s. I, 1984, (pp. 51-102).

istituisce fra lingua poetica e vicenda reale"[43]:

> Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono
> di quei sospiri ond'io nudriva il core
> in sul mio primo giovenile errore
> quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono,
>
> del vario stile in ch'io piango et ragiono
> fra le vane speranze e 'l van dolore,
> ove sia chi per prova intenda amore,
> spero trovar pietà, nonché perdono.
>
> Ma ben veggio or sí come al popol tutto
> favola fui gran tempo, onde sovente
> di me medesmo meco mi vergogno;
>
> et del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto,
> e 'l pentersi, e 'l conoscer chiaramente
> che quanto piace al mondo è breve sogno.

Le quartine, nel gioco fabulatorio-illusionistico dell'unico ampio periodo di impianto ciceroniano affidato ad un lessico pregnante e allusivo — pur nel suo registro basso e «monotonale» —, annunciano già tutti i temi della prima sezione del *Canzoniere*: "rime sparse", "suono", "sospiri", "core", "(giovenile) errore", "vario stile", "piango et ragiono", "vane speranze", "van dolore", "prova", "amore", "pietà", "perdono", evocati dalla memoria. Ma il poeta autore-personaggio, che vuole proporsi come *exemplum*, anticipa (e conclude) nelle terzine la fine di una parabola che parte dalla "vergogna" e — tramite il pentimento — sbocca nella chiara conoscenza (che dovrebbe coincidere con la salvezza). Nelle redazioni successive alla Correggio il sonetto continuerà ad assolvere la funzione di trasmettitore di questo messaggio di conquista razionale affidato alle terzine, malgrado i diversi mutamenti ideologici e culturali intervenuti a modificare la struttura complessiva del *libro*. La forte intenzionalità dell'iniziale

---

[43] Cfr. A. Jacomuzzi, *Il primo sonetto del Canzoniere* in AA.VV., *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, vol. IV, Roma, Bulzoni, 1977, pp. 41-58. Jacomuzzi tuttavia nota che la *situation d'ecriture* tende ad eclissarsi per la "dominante d'una storia e d'una esperienza vissuta". Tesi che suscita non poche perplessità data l'ormai concorde acquisizione dell'idealizzazione autobiografica sottesa all'opera petrarchesca, il che certo non esclude il sostrato "reale" di un percorso storico-biografico, sia pure frastagliatissimo nel *Canzoniere*.

progetto di una storia esemplare di pentimento e liberazione dall'errore — cui non erano estranee le istanze etico-culturali del Medioevo — opponeva resistenze ad una modifica, almeno visibile nella 'lettera'. Ecco perché, per cogliere, attraverso le spie delle allusioni, della retorica e delle scelte stilistiche celate nella struttura profonda del testo, ciò che Petrarca non poteva esplicitamente "dire" ("la doglia mia, la qual tacendo i' grido") è necessario decodificare e ricomporre su piani 'altri'.

Alla sfera tematica dell'attuale vergogna/pentimento delle terzine si connettono antiteticamente nelle quartine il "giovenile errore", i "sospiri" effusi in "rime sparse", che in "vario stile" cantano la vanità delle "speranze" e del "dolore" di una vita parallelamente tramata di pianto e parola-poesia. Sul piano concettuale la "reale"[44] e funzionale allocuzione ai lettori/ascoltatori è siglata da una richiesta di pietà/perdono. Ma al presente continuo c'è l'amara meditazione sull'essere stato "favola" delle genti e c'è, come effetto del vaneggiamento, la vergogna, il pentimento e la chiara conoscenza/coscienza della caducità delle cose del mondo. Il che equivarrebbe apparentemente — ad una prima lettura superficiale, 'letterale' — ad una condanna etica, da parte dell'io-autore, dell'"errore" dell'io-personaggio (amante e poeta insieme).

Sonetto prefativo dunque di una raccolta di "rime sparse"[45] riportate all'unità da chi ora "prova vergogna dei suoi ardori"[46] e cerca "perdono"[47], avendo riunito con cura di amante-poeta le care fronde sparse[48].

Dai testi proemiali delle *Familiares* e delle *Metrice* e dallo stesso *Secretum* (col suo finale "sparsa anime fragmenta recolligam") la figura dell'autore raccoglitore presenta i tratti del saggio (stoico), del "filosofo morale" della *Posteritati* (*Post.*, 11) che ricompone razionalmente la disintegrazione giovanile dell'animo, giusta anche la lezione agostiniana. Tra la concezione dell'amore visto come l'*errore* stoico e il *peccato* agostiniano in *Voi ch'ascoltate* prevale tuttavia la prima. Giudicare a distanza l'errore e conquistare capacità di autocontrollo è effetto della "costantia sapientis"

---

[44] Cfr. A. Noyer-Weidner, *Il Sonetto I*, in *Lectura Petrarce*, IV, 1984, "Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti", parte III, vol. XCVI, 1983-84, p. 331, dove si contrappone l'apostrofe "reale" — rara nel *Canzoniere* — di *Voi ch'ascoltate* a quella "fittiva" di *Apollo s'anchor vive*.

[45] Cfr. nella dedicatoria a Barbato i versi: "institui exiguam sparsi tibi mittere partem/carminis, exacte percurrens otia vite" (*Metr.* I 1, 30-31).

[46] "iam arsisse pudet" (*Metr.* I 1 64).

[47] "veniamque precetur/non laudem" (*Metr.* I 1 74-75).

[48] In *Bucolicum carmen* Ecloga X (*Laurea occidens*) Petrarca scrive: "infelix, sparsasque solo conquirere frondes/ et laceros ramos ..." (vv. 89-90).

raggiunta nella *senettute*[49] insieme alla conoscenza di sè.

> El estoicismo de Séneca, el ejemplo de San Agustín y una orientación decisiva de la espiritualitad medieval convergen en el propósito que Francesco, «ut philosophum decet», anuncia en la última página del *Secretum:* «sparsa anime fragmenta recolligam». Entiendo que igual inspiración e igual tesitura subyacen al título y al primer soneto de las rimas: donde «fragmenta» y «sparse» no refieren simplemente a la forma, composición y transmisión, sino que asimismo apuntan a la penosa vivencia de dispersión íntima y de error vulgar que el Petrarca maduro veía en la raíz del *Canzoniere*[50].

Sulla base di un progetto inscrivibile nel perimetro di un itinerario ascetico-penitenziale, l'allocuzione iniziale ("Voi") potrebbe essere conferma della 'medievalità' della lirica. Basti il richiamo agli stilnovisti e a Dante (*Vita Nuova* e indici dei capoversi — per es. *O voi che per la via d'amor passate* —) presente anche nel verso "ove sia chi per prova intenda amore" accostabile al "che 'ntender non la può chi no la prova" della canzone *Tanto gentile*. Per non dire della concordanza tra "io piango et ragiono" del v. 5 (contemporaneità di pianto e parola) e il "parlar e lacrimar" di Ugolino[51] o con *Inferno* I e V, *Purgatorio* I e XXVI, *Paradiso* II[52]. Che poi tali "fonti" vengano stravolte nel contesto petrarchesco è un discorso abbastanza ovvio, da quando ad esempio quel "Voi" iniziale che non regge verbo aveva turbato i lettori, come annotava il Castelvetro.

La struttura bimembre del sonetto (con giochi di dicotomie verbali), sottolineata dal "Ma" avversativo che contrappone sintatticamente e ritmicamente fronte e sirma, sembra proporsi come riflesso della divisione del *Canzoniere* in due parti: narrazione, nella fronte, dell'"errore" consegnato alle "rime sparse" è ciò che per esteso costituisce la prima parte; svolta meditativa/penitenziale, nella sirma, è quella affidata alle rime della seconda parte.

Leggere *Voi ch'ascoltate* significa da un lato individuare come i contenuti concettuali di questa voluta traccia accusatoria/penitenziale si travasino in forme poetiche pregnanti (e perciò simboliche, oltre che funzionali

---

[49] Rico per il senso da attribuire ad "errore" rimanda al sonetto CCCLXIV, vv. 6-7. (Cfr. F. Rico, *Para el titulo* ... cit., p. 125).

[50] Ivi, pp. 136-37.

[51] Cfr. G. Contini, *Letteratura italiana delle origini*, Firenze, Sansoni, 1970, p. 580.

[52] Cfr. R. Mercuri, *Genesi della tradizione letteraria*... cit., pp. 359 sgg..

all'*exemplum*); dall'altro cogliere, nel senso 'secondo' della struttura pluristratificata del microsistema del sonetto, il tratto distintivo dell'intero *Canzoniere*: di una storia di instabilità e ambigua contraddizione mai superata, neanche nei testi "cornice" del *libro*.

Il "Voi" iniziale non ha un semplice valore allocutorio formale. E non può certo accostarsi al "Voi" della ballata dantesca *Voi che sapete ragionar d'Amore*, in cui è inserito in unità sintatticamente e metricamente uguali per coerenza logica e stilistica. L'apostrofe inoltre è fittiziamente "reale". È rivolta ad un pubblico (apparentemente) allargato, non definito da specifiche connotazioni sociali e culturali, cui si chiede l'ascolto. La forte collocazione iniziale lo enfatizza ma l'assenza del verbo e il trapasso a "spero" finisce per scaricare sull'io, implicito già nel giro delle proposizioni dipendenti dei versi 2 e 3, l'iperbolizzazione: dell'io uomo e dell'io poeta, produttore del "suono" di quei sospiri, evidenziato dall'essere preposto a "errore". È utile richiamare, a proposito del verso 2, quanto scriveva nel 1525 Bembo, lettore dell'autografo petrarchesco corredato da relative varianti:

> [...] io lessi tra gli altri questi due versi primieramente scritti a questo modo: *Voi, ch'ascoltate in rime sparse il suono/Di quei sospir, de' quai nutriva il core*. Poi come quegli che dovette pensare, che il dire, *De' quai nutriva il core*, non era ben pieno, ma vi mancava la sua persona; oltrachè la vicinanza di quell'altra voce, *Di quei*, toglieva a questa, *De' quai*, grazia; mutò, e fecene, *Di ch'io nutriva il core*. Ultimamente sovvenutogli di quella voce *Onde*, essendo ella voce più rotonda e più sonora per le due consonanti che vi sono, e più piena; aggiuntovi che il dire *Sospiri*, più compiuta voce è, e più dolce, che *Sospir;* così volle dire più tosto, come si legge, che a quel modo[53].

Il "suono" del primo verso (richiamato anche al livello fonico dall'allitterazione in *s*: *s*uono, *s*par*s*e, *s*o*s*piri, *s*ul, *s*ono, *s*tile, *s*peranze) è spia di quanto a Petrarca non sfuggisse l'"accordo profondo di suono e senso"[54].

---

[53] P. Bembo, *Prose della volgar lingua* , a cura di C. Dionisotti, Torino, UTET, 1931, pp. 45-6. Secondo A. Romanò, dal brano non si deduce, anzi si «escluderebbe che il Bembo fosse in possesso diretto delle carte autografe da cui trae la variante» (cfr. A. Romanò, *Il codice degli abbozzi (Vat. lat. 1396) di Francesco Petrarca*, Roma, Bardi edit., 1955, p. 11).

[54] Cfr. G. Orelli, *Il suono dei sospiri. Sul Petrarca volgare*, Torino, Einaudi, 1990, p. 3. Più in generale Orelli a proposito delle varianti definite da Contini come uno "scambio nel sistema", nel "sistema di equilibrio dinamico" precisa che "la scelta non trascura certo la possibilità di un sicuro aumento semantico [...] ma soprattutto assecon

Gli endecasillabi a *minore* nei primi due versi giocano un forte ruolo, per il ritmo rallentato dell'emistichio iniziale, che pone l'accento sulle parole finali ("ascoltate" e "sospiri"), mentre nel terzo verso il ritmo accelerato del secondo emistichio alleggerisce e stempera la drammaticità evocata dall'"errore", volutamente allontanato o non sentito come tale. La tensione alla scrittura poetica prevale sulla pur confessata memoria dell'errore ("perchè i sospiri/parlando àn triegua et al dolor soccorro"). La stretta unità fra le "rime sparse" dell'età giovanile e la dolorosa esperienza personale viene assicurata anche dall'effetto creato dalle rime in *ono* e *ore* connesse ulteriormente dall'assonanza in *o*. Con le parole-rima in *ore* della fronte (core-errore-dolore-amore) Petrarca attinge alla precedente tradizione lirica, soprattutto stilnovistica, tranne che per "errore" (opposto quasi a quella tradizione), e va notato l'uso "consciamente stravagante di questo termine-indizio"[55] della svolta (nella sirma) in direzione della vergogna e del pentimento.

La constatazione (memoria più che condanna) dell'errore dislocato nella lontananza dell'età giovanile rimanda ai versi "Allor errai... (XCVI, 9), "Che del suo proprio error l'alma s'appaga", "quel dolce error" (CXXIX, 37 e 50) e — più emblematicamente — a quello che Petrarca canta "un lungo error in cieco labirinto" (CCXXIV, 4) con allusione ad una circolarità senza sbocchi, già richiamata dal verso "nel labirinto intrai né veggio ond'esca" (CCXI, 14), allontanata posticciamente nella finale autoaccusa (che investe la stessa Laura): "Medusa et l'error mio m'àn fatto un sasso/d'umor vano stillante" (CCCLXVI, 111-2).

La trama concettuale del vocabolo si chiarisce meglio nel contesto del sonetto *Tennemi amor anni ventuno ardendo*, ai versi "Omai son stanco, et mia vita reprendo/di tanto error che di vertute il seme/à quasi spento"[56].

---

da [...] una profonda attenzione al suono, all'armonizzazione". (p. 108). E sulla rilevanza fonica pare che insista troppo l'analisi di Orelli.

[55] Cfr. A. Noyer-Weidner, *Il sonetto I...* cit., p. 351 e con riferimenti, per le riprese stilnovistiche, a B. König, *Dolci rime leggiadre Zur Verwendung und Verwandlung stilnovistischer Elemente in Petrarcas Canzoniere*, in *Petrarca 1304-1374. Beiträge Zu Werk und Wirkung* (ed. F. Schalk), Frankfurt/M., 1975 (pp. 113-138).

[56] Nel sonetto CCCLXIV Rico ha rilevato un adattamento della dottrina stoica, ripresa da Cicerone, *Tusculane* III, I, 2 e II, 3 ("malis moribus opinionibusque depravati sic restinguimus..."; "Sunt enim ingeniis nostris semina innata virtutum, quae si adolescere liceret, ipsa nos ad beatam vitam natura perduceret. Nunc autem, simul atque editi in lucem et suscepti sumus, in omni continuo pravitate et in summa opinionum perversitate versamur, ut paene cum lacte nutricis errorem suxisse videamur. Cum vero parentibus redditi, dein magistris traditi sumus, tum ita variis inbuimur erroribus, ut vanitati veritas et opinioni confirmatae natura ipsa cedat"). (Cfr. F. Rico, op. cit., p. 125).

Qui "errore" sembra coincidere — per l'assimilazione della fonte ciceroniana — con l'"opinio" popolare, con la "opinionum perversitas", secondo quanto lo stesso Petrarca scriveva in *Famil.* II 2,6 facendo propria la dottrina stoica. Infatti gli affetti dell'animo causati dalla falsa "opinio" ("gaudium", "spes", "dolor", "metus", come sono denominati gli interlocutori del *De Remediis*) nella prima quartina del suddetto sonetto appaiono collegati ad "errore": "gaudium" ("lieto"), "dolor" ("duol", "piangendo") e "spes" ("speme"), tranne — significativamente — "metus" che manca. Pertanto può trasferirsi a *Voi ch'ascoltate* l'equivalenza concettuale errore/*nefasta opinio* che non esclude il riferimento anche all'amore, definito nel II libro del *Secretum* "passio vehementior", secondo la lezione ciceroniana, prodotta dalla "perversa opinio"[57]. Nel libro III Agostino rimprovera Francesco di legittimare con l'uso improprio delle parole di Cicerone la dottrina erotica con cui tenta di giustificare la sua passione per Laura: "tu in opinione fedissima atque falsissima iisdem verbis abuteris. [...] Tibi vero quid allaturus error iste tuus sit, vides...". Francesco vive nell'"errore" legato alle "populorum opinionibus" contro "illas philosophorum veras [...] sententias", contro le "stoicorum sententias" (*Secretum* I). «Pertanto errore non significa semplicemente "fallo" se non quello volgare di chi disprezza le lezioni della filosofia: lezioni, invece, bene apprese successivamente, che determinano il punto di vista dal quale è scritto "Voi ch'ascoltate"»[58]. Qui, giusta la lezione di Seneca e in sintonia con le dedicatorie a Barbato e all'amico avignonese Socrate, alla passione/errore del passato Petrarca vuole opporre, dall'alto di una saggezza (stoica), la razionalità del presente consegnato alla meditazione delle terzine.

Nelle quartine, inoltre, è stata individuata la ripresa "cosciente" di Dante, Cavalcanti, Arnaut, Cino e degli *auctores* classici[59] con i quali l'opera petrarchesca intrattiene relazioni intertestuali (citazioni, allusioni, memoria poetica) teorizzate dallo stesso Petrarca[60].

Nell'endecasillabo *a maiore* del verso 4 la forte cesura, dopo la parola tronca "uom", rafforza lo stacco temporale-metamorfico dell'io[61] tra "era"

---

[57] Cfr. F. Rico, op. cit., p. 127 dove l'accostamento tra errore/amore e false opinioni viene rilevato anche in *Triumphus Cupidinis*, IV, 139-141, *Familiares* IX IV 1 e *Canzoniere* CCCV.

[58] Ivi, p. 128.

[59] Cfr. R. Antonelli, *Rerum vulgarium fragmenta...* cit., pp. 450-1.

[60] Cfr. *Famil* XXII 2, 11-12, 12-14 e 20-21; XXIII 19, 11-12-13.

[61] La trasformazione-metamorfosi dell'io si ritrova anche nelle liriche CCLII (v. 13) e CCCXLIX (vv. 3-5) cui si aggiungono quelle in cui — all'opposto — il soggetto

e "sono", attenuato dall'"in parte", indicatore semantico della consapevolezza di una *mutatio* non ancora del tutto realizzata. Ma soprattutto il movimento del primo emistichio sembra quasi evocare un voluto rapido trapasso dal passato al presente. Ancora, la seconda quartina è costruita tutta su un ritmo binario, scandito dalle coppie, "antitesi in potenza" secondo Contini perchè implicanti tendenza alla chiarezza ma, assieme, alla divisione e, per questo, possibile riflesso delle contraddizioni petrarchesche. La prolessi del complemento che si accampa fin dall'inizio del verso 5 fa convergere l'attenzione sullo scritto e sul vissuto prima che sulla richiesta di una loro giustificazione.

Il procedimento chiastico che intreccia la "speranza" affidata alla parola ("ragiono") e il "dolore" effuso nel "pianto" si collega a "vario stile"[62] su due livelli: di senso e di suono per l'allitterazione presente in "vario""vane""van" in cui è stata individuata un'eco fonosimbolica del *vanitas vanitatum* dell'*Ecclesiaste* I, 2 (più forte nel "vaneggiar" del verso 12); vanità causa dell'"errore" del verso 3 cui si connette strettamente, continuando e concludendo quell'intreccio fittissimo tra le due quartine bilanciate su un "gioco illusionistico"[63]. Dal "Voi" allargato e indiscriminato del verso 1 lo spazio di ascolto si restringe a "ove sia chi per prova intenda amore": apparente artificio retorico di una *captatio benevolentiae*, in realtà discorso rivolto agli esperti d'amore — cortese e stilnovistico —, assimilazione di una tradizione lirica qui finalizzata al perfezionamento del lettore coinvolto nella storia di un amore e soprattutto di una vita resa all'arte.

Il "Ma" della prima terzina stabilisce un rapporto oppositivo tra: 1) il «primo giovenile errore» e la nuova consapevolezza acquisita col «veggio or»; 2) l'*élite* sottesa al "Voi ch'ascoltate", definita successivamente da "ove sia chi per prova intenda amore", e il "popol tutto", il *vulgus* del *Secretum*; 3) il richiamo implicito alla poesia d'amore e l'intenzionale allusivo rimando a testi biblici (il verso finale, fin dal commento del Vellutello è stato inscritto nella sfera del "vanitas vanitatum et omnia vanitas" dell'*Ecclesiaste*).

Il "favola fui" del verso 10 si collega — ad un primo e più immediato livello di lettura — a passi del *Secretum* ("[...] cogita quam turpe sit digito monstrari, et in vulgi fabulam esse conversum"), delle *Metrice* ("[...] sunt-

---

si presenta immutato nello spazio e nel tempo (CXII, v. 4 e CXLV, v. 13), riflessi delle continue oscillazioni dell'io.

[62] Per "vario stile" si leggano la canzone CXXV e la sestina CCCXXXII.

[63] Cfr. A. Noferi, *Da un commento al "Canzoniere" del Petrarca: lettura del sonetto introduttivo,* in "Lettere italiane" XXVI, 1974, p. 167.

que illa pudori/Fabula quod populo fuerim digitoque notatus", III, 27), del *De Remediis* ("Multos praeterea curavit pudor [...] dum observatur infamia, irrisioque, dumque se digito monstrari vulgique fabula fieri dolent dum sub oculis redit rei foeditas [...] plena doloribus et poenitentiae causis", I LXIX) e soprattutto al "pudeat esse tam diu vulgi fabula" del III libro del *Secretum*. Chi ha supposto il sonetto inscritto nella progettualità di un *iter* penitenziale di pretta marca cristiano-medievale ha notato anche che il "favola fui" è contestualmente più affine al passo "et eris perditus in proverbium ac fabulam cunctis populis" (*Deuteron*. XXVIII, 37) e a III Regum IX, 7[64].

Ma la fonte prima cui l'inconscia eco memoriale di Petrarca rimanda sono pur sempre gli *auctores* classici: Orazio (*Ep*. XI, vv. 7-8) e Ovidio (*Amores* III I, 21). Pertanto nel contesto delle terzine, cui è affidato un messaggio meditativo-penitenziale (in linea con gli imperativi "cogita" e "pudeat" del *Secretum*), si accampa sempre la cultura classico-pagana[65]. In un testo complesso e "celato" come *Voi ch'ascoltate* la polisemia della parola "favola" viene amplificata, infine, da un brano della lettera al fratello Gherardo:

> Et [...] recordare etiam [...] quanta nobis fuerat quanteque vigilie ut furor noster late notus et nos multorum essemus populorum fabula. Quotiens sillabas contorsimus, quotiens verba transtulimus, denique quid non feci-

---

[64] Cfr. Noyer-Weidner, *Il sonetto I* ... cit., p. 347. Sulle fonti bibliche presenti in *Voi ch'ascoltate* cfr. G. Pozzi, *Petrarca, i Padri e soprattutto la Bibbia*, in "Studi petrarcheschi", 1989 (pp. 151 e 161), dove i versi 3, 6 e 12 si fanno risalire a *Ps*.24, 7: "Delicta iuventutis meae et ignorantias meas ne memineris" e a *Eccle*. II, 10: "Adolescentia enim et voluptas vana sunt"; il verso 1 a *Ier. Lam*. I, 12: "O vos omnes qui transitis per viam, attendite"; i versi 9-10 a *Ier. Lam*. 3, 14: "Factus sum in derisum omni populo meo, canticum eorum tota die", a *Ps*. 43, 14: "Posuisti nos obbrobrium vicinis nostris, subsannationem et derisum his qui sunt in circuitu nostro", a *Ps*. 68, 12: "Factus sum illis in parabolam" e a *Cor*. I 4, 9: "Spectaculum facti sumus mundo".

[65] A. Noyer-Weidner coglie invece nelle terzine un "contenuto cristiano" con una netta "superiorità spirituale rispetto a tutto ciò che è profano, compreso lo stile elevato classico" delle quartine cui si oppone il "sermo humilis" "espressione del sublime cristiano" delle terzine. L'estremizzazione evidente di una lettura del sonetto in chiave cristiana e medievale è subito attenuata allorchè l'autore interpreta sul registro stilistico l'ultimo verso: "la felicità mondana, davanti alla superiore saggezza cristiana, frana definitivamente — per lo meno in apparenza — come «breve sogno». Quest'ultimo verso dice letteralmente: «quanto piace al mondo», felicità terrena o mondana, dunque, a cui appartiene anche «il suono di quei sospiri» [...] Tuttavia a questa poesia-rinuncia seguono quelle «rime» che col loro «suono» rivelano ciò che è bello sulla terra, ciò che «piace al mondo»" (A. Noyer-Weidner, op. cit., p. 349).

> mus ut amor ille, quem si extinguere non erat, at saltem tegi verecundia iubebat, plausibiliter caneretur? (*Fam.* X, 3).

Alla luce di questo passo l'essere divenuto "favola" delle genti potrebbe apparire sentito dal Petrarca non solo come distintivo di vergogna, ma anche come motivo di autocompiacimento per la notorietà acquisibile con una poesia scritta "convenientemente" e "plausibilmente" (= accettabilmente ma insieme degna di plauso). Nel senso letterale la struttura dei versi del sonetto è invece congegnata in modo che "favola" sia collegata a "vergogna" perchè doveva essere questa una delle parole tematiche-chiave delle terzine. Tanto che il poeta vi insiste e si ripete (mi vergogno/vergogna) al punto "da balbettare allitterazioni per lui non consuete (*f*avola *f*ui, *me me*desmo, *me*co *mi*, *v*aneggiar, *v*ergogna), da interpretarsi funzionalmente e non formalisticamente"[66].

Fin dal 'proemio', dunque, nel leggere il *Canzoniere* bisogna penetrare l'artificio del testo, attingendo al taciuto 'interdetto', camuffato e insieme esaltato con la "torsione" delle sillabe, lo "spostamento" delle parole, con le allusioni e con l'intreccio di codici culturali diversi.

"Frutto" del "vaneggiar" è la "vergogna" e "'l pentersi e 'l conoscer chiaramente" (vere esemplificazioni delle "sostanze" continiane). Alla struttura monosillabica della prima terzina si oppone qui, con l'uso del polisindeto, un discorso rallentato per la pausa fortemente meditativa su "co-

---

[66] Cfr. G. Contini, *Letteratura* ... cit., p. 580. Anche il Chiorboli notava nelle allitterazioni del verso 11 un "timido balbettare" "proprio delle confessioni vergognose" (F. Petrarca, *Le Rime sparse* commentate da E. Chiorboli, Milano, Trevisini, 1924, p. 2). Analogamente aveva spiegato il Castelvetro: "questo verso continente pentimento vergognoso, e per conseguente piangevole, è tessuto di sillabe convenevolissime e significative del pianto, ME, ME, MO, ME, MI ... E parimenti Cicerone, quando, difendendo Milone, disse: «O me me miserum, o me infelicem!»". Osservazione ripresa anche dalla recente critica con l'attribuire a tale allitterazione una "funzione mimetico-espressiva" (Cfr. Ch. Klopp, *Allitterazione e rima nel sonetto proemiale ai "Rerum vulgarium fragmenta"*, in "Lingua e stile", XII (1977), p. 339 e anche B. Merry, *Il primo sonetto del Petrarca come modello di lettura*, in "Paragone", 296 (1974), pp. 73-79). La tesi di chi ha definito questo sonetto "più raziocinante che lirico" cogliendovi un'"assenza di immagini e di colori [...] che appare fuor di dubbio intenzionale" (Cfr. R. Amaturo, *Petrarca*... cit., p. 249) va in direzione opposta alla interpretazione apologetica di Castelvetro e alla precisazione continiana, che pure appare tuttora la più valida. Come persuasiva è quella che vede nel verso 11 la "scissione ed oggettivazione del soggetto" che "si realizza nel testo nel frangersi e moltiplicarsi del pronome personale nelle forme oggettivate ed oblique (ME MEdesmo MEco MI)" (Cfr. A. Noferi, *Da un commento*... cit., p. 175).

noscer" (con accento mobile di 6ª), effetto immediato del "veggio": visione chiara che è quella definita in *Fam.* XXIV, I (13, 16, 24): "Ecce, quae tunc videbantur, presentia iam sunt [...] Ego hec, que olim opinabar, scio et video et vos, si non obstruitis oculos, videtis. [...] Non mihi poete ne philosophi quidem necessarii ad hanc rem; ipse mihi testis, ipse auctor ydoneus",

Il vedere/conoscere è l'indicatore di lettura più alto delle terzine. Il "veggio" è qui inscritto nella sfera semantica del "conoscer chiaramente" dopo lo sperimentato vaneggiamento. Le *Concordanze* di K. Mckenzie (Oxford, New Haven, 1912) registrano una forte occorrenza di *vedere* (nelle sue varie coniugazioni) connesso al piano sensoriale, che prevale nettamente su casi contestualmente riferibili a vedere/pensare/conoscere; e questo è in sé un effetto della mancata coincidenza (conciliazione delle contraddizioni) in Petrarca tra progettualità etiche e realizzazione poetica.

Lo slittamento da un livello semantico all'altro è ulteriore riflesso delle oscillazioni tra senso e anima (intelletto) che Petrarca tentava di comporre in una ordinata successione cronologica legata (medievalemente) al tempo delle sue età: "Adolescentia me fefellit, iuventa corripuit, senecta autem correxit, experimentoque perdocuit verum illud quod diu ante perlegeram: quoniam adolescentia et voluptas vana sunt" (*Post.* 3). La "voluptas"è stata veicolata spesso (ma continuerà ad esserlo fino agli estremi della "storia") attraverso gli occhi, la vista appagante. Le "vaghe faville, angeliche, beatrici/de la mia vita, ove 'l piacer s'accende/che dolcemente mi consuma e strugge" (LXXII, vv. 37-38), in cui il poeta *vede* "un dolce lume/che" gli "mostra la via ch'al ciel conduce", sono il camuffamento stilnovistico degli "occhi di ch'io parlai sì caldamente" in un contesto memoriale in cui gli attributi fisici di Laura "solean fare in terra un paradiso" così come — Laura morta e ormai nel paradiso ultraterreno — ne avrà "diletto il Re celeste" (CCXLVIII).

Ma nel sonetto proemiale/conclusivo di uno schema volutamente moralizzatore non poteva esserci spazio che per il vedere-conoscere disseminato poi, in sedi discontinue, in tutto il *Canzoniere.* Ciò può riportarsi alla quasi contemporaneità redazionale con il *Secretum* e quindi anche alla lezione agostiniana, cui va aggiunta la "Augustinus Renaissance" del secolo XIV e la sua influenza sul giovane Petrarca[67].

---

[67] Cfr. P. Courcelle, *Pétrarque entre Saint Augustin et les Augustins du XIV siècle* in "Studi petrarcheschi", 1961 (pp. 50-71). Courcelle, dopo aver tracciato le linee dell'ascendenza agostiniana e della cultura del tempo sulla formazione di Petrarca, precisa che del vescovo di Ippona emerge nell'opera petrarchesca la tensione tra fede e ragione

Gli *occhi*, il *vedere*, sono il mezzo primo per la *conversio ad Deum* dal *contemptus mundi* attraverso la *cogitatio* del Proemio del *Secretum* e le parole che alla fine del dialogo *Franciscus* rivolge ad *Augustinus*: "[...] et caligantia lumina detersisti et densam circumfusi erroris nebulam discussisti".

Diverso è il contesto e quindi il livello semantico di *vedere* nel verso "Se mortal velo il mio vedere appanna" della "palinodia"[68] poetica *Lasso me* o nel sonetto CCCXXIX:

> O giorno, o hora, o ultimo momento,
> o stelle congiurate a 'mpoverirme!
> O fido sguardo, o che volei tu dirme
> partend 'io per non esser mai contento?
>
> Or conosco i miei danni, or mi risento:
> ch'i' credeva (ahi credenze vane e 'nfirme!)
> perder parte, non tutto, al dipartirme;
> quante speranze se ne porta il vento!
>
> Ché già 'l contrario era ordinato in cielo,

---

e l'esperienza etico-intellettuale di chi non aveva mai trascurato la lezione di Cicerone e di Platone (l'*Ortensio* e i *Dialoghi* si mimetizzano perfettamente nelle pagine di Agostino). Courcelle cita inoltre due brani della lettera a Gherardo nei quali appare completamente assimilata al conflitto petrarchesco la "région de dissemblance" di ascendenza platonica (Platone, *Il Politico* 273) dei libri VII e VIII delle *Confessiones*: "Queritur Augustinus, discordare secum studia hominum et affectus" (*Fam.* X, 5, 4); "Me [...] adiutum iri spero atque obsecro per misericordiam Illius qui te in *regione dissimilitudinis* aberrantem (*Conf.* VII, 10, 16, 22) de tenebris tuis ad lucem suam revocare dignatus est" (*Fam.* X, 5, 30); e un passo del *De Otio religiosorum* II: "Vanitates, quibus adolescentia vel iuventus olim renuntiaverit, saepe senio occursant et recursant et incursant et blando *murmure* querulae: 'Ubi nos, inquiunt, *dimittitis*?' Iis ardoribus atque iis animi motibus respondet illud, quod nihil est verius: '*Vanitas vanitatum* et omnia vanitas et afflictio spiritus' (*Eccl.* I, 2; cfr. *Confess.* VIII, 11, 26, 1-3)". Alla luce di questo passo si nota la contraddizione petrarchesca tra l'affermazione di un dominio delle vanità anche nelle *senettute* e la compiaciuta vittoria su di esse proclamata nella lettera *Ai Posteri*. E ancora, il fascino esercitato su Petrarca dal passo dell'*Ecclesiaste* presente anche, allusivamente, nel I sonetto.

[68] Palinodie sono definiti da Ermini i "ricantamenti in poesia" di Agostino (F. Ermini, *Il "Psalmus contra partem Donati"* in *Miscellanea Agostiniana*, vol. II, *Studi Agostiniani*, Roma, Tipografia Poliglotta Vaticana, 1931, pp. 341-352). Con un'estensione semantica, "palinodia" è stato ripreso per Petrarca da M. Santagata in *Il giovane Petrarca e la tradizione poetica romanza: modelli ideologici e letterari*, in "Rivista di letteratura italiana", I, 1983, p. 41.

spegner l'almo mio lume ond'io vivea,
et scritto era in sua dolce amara vista;

ma 'nnanzi agli occhi m'era post'un velo
che mi fea non veder quel ch'i' vedea,
per far mia vita sùbito più trista.

Dove le parole-chiave petrarchesche "vane", "speranze", "conosco" siglano una *cogitatio* — attraverso il *vedere* — su "danni" non omologabili all'"erroris" del *Secretum* e all'"errore" del sonetto prefativo; perché inscritti nella sfera (sentimentale-affettiva) di una passione non condannata e ancora rimpianta.

La coscienza-conoscenza/visione dell'"errore" in *Amor, io fallo, et veggio il mio fallire* è contraddetta dalla confessione dell'impossibilità di un freno razionale: "et la ragion vèn meno" (CCXXXVI, v. 3), "regnano i sensi, et la ragione è morta" (CCXI, v. 7). E, ancora, nel sonetto anniversario *Tennemi Amor ventuno anni ardendo*, al colmo della stanchezza e del pentimento ma sempre con l'implicita ambiguità fra perdizione e salvezza nell'offerta a Dio dei suoi ventuno anni di amore, Petrarca ammette: "ch'i' conosco il mio fallo, et non lo scuso".

Il *vedere* è collegato al pensare — con un trapasso ancora debole — nei versi "... et la mia mente, schiva/di quel che vede e nel passato volta" (CXXIV); "poco vedete e parvi veder molto" (CXXVIII); "ch'i' veggio nel penser" (CCIII); e nell'immaginosa allegoria della canzone delle visioni: "Standomi un giorno solo a la finestra/onde cose vedea tante, et sì nove" (CCCXXIII). La consapevolezza di una non ancora avvenuta liberazione dalla visione di cose "mortali" è nel sonetto CCCXXXIX.

Il *vedere* la caducità del terreno è nella lirica che richiama la vanità delle "speranze", dei "sospiri" e del "vaneggiar":

Quanto più m'avvicino al giorno extremo
che l'umana miseria suol far breve,
più veggio il tempo andar veloce et leve,
e 'l mio di lui sperar fallace et scemo.

I' dico a' miei pensier: Non molto andremo
d'amor parlando omai, ché 'l duro et greve
terreno incarco come fresca neve
si va struggendo; onde noi pace avremo

perchè co llui cadrà quella speranza
che ne fe' vaneggiar sì lungamente,

e 'l riso e 'l pianto, et la paura et l'ira;

sì vedrem chiaro poi come sovente
per le cose dubbiose altri s'avanza
et come spesso indarno si sospira. (XXXII)

Dove l'ultima terzina è correlabile a quella del I sonetto, con la circolarità commutativa da "conoscer" a "vedere" chiaramente.

Ma è ancora la sestina CXLII — per molti aspetti vicina a *I'vo pensando* — a offrire le analogie più singolari:

Selve, sassi, campagne, fiumi et poggi,
quanto è creato, vince et cangia il tempo:
ond'io cheggio perdono a queste frondi,
se rivolgendo poi molt'anni il cielo

fuggir disposi gl'invescati rami
tosto ch'incominciai di veder lume (vv. 25-30)

In *Voi ch'ascoltate* l'infinito che sostantivizza i due verbi (accentuandone la portata semantica) rallenta il verso 13, retto dalla *dominante ritmica* continiana, fino a scaricare la tensione proprio sul "conoscer chiaramente/che quanto piace al mondo è breve sogno" ancor più rallentato nel breve emistichio finale che moltiplica la pregnanza di "è breve sogno". Oltre che al dolce-amaro *piacere del vissuto* ("sospiri", "cuore", "errore", "pianto", "speranze", "dolore"), il lettore è qui rimandato al *piacere della scrittura* (il "vario stile")[69] il cui "suono" si rifrange fonicamente nel "sogno" finale[70] che, entro la diversa impostazione tematico-stilistica della sirma, pure si protrae nell'ultima parola-rima, estendendo al "suono" della poesia, anch'esso parte di "quanto piace al mondo", la labilità di un "breve sogno". Il "preventivo verdetto di condanna" del moralista è contraddetto così dall'ambigua valenza dell'ultimo verso su cui è stato osservato:

> Il moralista è drastico nel proferire le bibliche sentenze sulla vanità del mondo; ma il poeta non può impedire che una nota nostalgica si insinui attraverso la parola "sogno", denotante sì l'inconsistenza di quel "vaneggia-

---

[69] Cfr. F. Chiappelli, *L'esegesi petrarchesca e l'elezione del "sermo lauranus" per il linguaggio dei "Rerum vulgarium fragmenta"*, in "Studi petrarcheschi" n.s. IV, 1987, alle pp. 53-54. Chiappelli si rifà prevalentemente alla tesi di Rico e della Noferi.

[70] Cfr. M. Fubini, *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane. I, Dal Duecento al Petrarca*, Milano, Feltrinelli, 1962, p. 241.

mento", ma, collocata com'è in punta di verso e ultima dell'intero testo, suscitatrice di risonanze e di rimpianti che eludono le strettoie della condanna etica. Quel "breve sogno" rima con "vergogno", ma assuona con "suono": su di esso convergono la lucida disamina del discorso etico e insieme l'onda consolatoria di quello poetico[71].

La conoscenza della vanità del tutto acquisita per personale esperienza (di vita e di cultura) è sigla dell'ultima terzina del sonetto *Quel rosignol che sì soave piagne:* "Or cognosco io che mia fera ventura/vuol che vivendo et lacrimando impari/come nulla qua giù diletta et dura". E che il sonetto nasca da uno spunto virgiliano (*Georg.* IV, 511-15 con la ripresa della metamorfosi ovidiana) accresce la polivalenza di una poesia in cui la fonte classica diventa mito-simbolo di una vita e di tutta una condizione umana pur universalizzata nell'*exemplum*[72].

2.2 In *I'vo pensando*, l'altro testo portante nella struttura del *libro*, si riscontrano forti analogie col sonetto proemiale. Sia i dati interni — tematici e concettuali — che le somiglianze (certe) riscontrate col *Secretum* hanno indotto a datare la canzone negli anni della *mutatio animi*, Laura ancora vivente[73]. Occorre ricordare che si tratta di indicazioni cronologiche

---

[71] Cfr. M. Santagata, *I fragmenti...* cit., p. 107.

[72] Cfr. U. Dotti, *Petrarca e la scoperta...* cit., pp. 66-67.

[73] Già il Vellutello aveva indicato il 1348 come anno di composizione della canzone. Il Chiorboli commentava, nel datare *I'vo pensando* nel 1348, ma ancora viva Laura: "Posteriore nemmeno possiamo prospettarla poi che dell'amore di madonna viva ancora palpita e geme" e invitava a seguire l'"opinione del Vellutello e del Daniello, la quale nè a Carducci spiacque, fosse la canzone dettata la settimana santa di quell'anno, poiché i versi 14-15 ben paiono ritrarre le aperte braccia del Cristo crocifisso [...] Noi a ritenerla proprio del 1348 più di ogni altro argomento induce il vederla nel manoscrito definitivo iniziare la seconda parte e al tempio della Morte e del pianto antistare a mo' di vestibolo di raccoglimento e di propiziazione [...] Somiglianze, poi, di sentimenti ameremmo piuttosto ricercare nei dialoghi del *Secreto* e, più in particolare, come il Beccadelli osservava, nel terzo colloquio". E, d'accordo con il Cochin, riteneva che la ricorrenza di alcune somiglianze con la *Metrica* "Ad se ipsum" — indicate dal Gaspary ma negate dal Cesareo, dallo Scherillo e dall'Hauvette — non fosse elemento probante per dimostrare che "d'un medesimo tempo e nel medesimo funere del morbo siano i due carmi" (cfr. F. Petrarca, *Le Rime sparse* commentate da E. Chiorboli, cit., pp. 601-602). Si potrebbe soltanto muovere un'obiezione al Chiorboli circa il "manoscritto definitivo". Ma questo è un problema inscrivibile nel panorama più generale dei recenti studi sul 'libro' *Canzoniere* e sulle varie sue redazioni.

La data della canzone è stata indicata o quasi contemporanea a quella del *Secretum* (cfr. H. Wilkins, *On Petrarch's "Ad se ipsum" and "I'vo pensando"*, in "Speculum"

in sintonia con la recente ipotesi dello slittamento dell'anno di composizione del *Secretum* oltre il 1343, data "fittizia" del dialogo (assunta da alcuni anche come data della *scrittura*), con la proposta del 1347 come anno di una redazione integrale dell'opera latina, poi ripresa nel 1349 e rifatta[74] o rivista[75] nel 1353. Tali acquisizioni sono contributi indubbiamente validi per meglio definire l'*ordo* della produzione petrarchesca ma soltanto supporti — da utilizzare con estrema cautela critica — per la lettura/interpretazione del senso profondo dei *Rerum vulgarium fragmenta*. Tra analisi filologiche puntigliosamente documentarie e deduzioni troppo sbrigative sulla successione cronologica delle opere di Petrarca e sulla loro relativa interdipendenza o sull'incidenza dei vari intertesti, è opportuno inserire l'osservazione di Martinelli (pur inscritta nel contesto della polemica con Rico):

> L'indagine ... di ordine esclusivamente sincronico e applicata ad un autore come il Petrarca, caratterizzato da una continua forma di ritorno sulle proprie opere, per allargarle e precisarle, finisce con l'appiattire il loro problema genetico, determinando l'illusione di un perfetto parallelismo cronologico ed ideologico tra opere assai distanti tra loro e nello spirito e nel contenuto[76].

È chiara, comunque l'affinità tra *I'vo pensando* e il *Secretum*, soprattutto con il III libro, per le argomentazioni sui "duo nodi" (amore e gloria) e per la meditazione sulla morte. Il Daniello aveva anche notato "essere fatta

---

XXXII, 1957, pp. 84-91. Wilkins, supponendo il *Secretum* composto nel 1342-3, ritiene la canzone scritta nel 1343-47 o più probabilmente tra il 1343 e il 1345), o di poco posteriore (cfr. A. Noferi, *L'esperienza poetica* del Petrarca, Firenze, Le Monnier, 1962) o — con maggiori margini di attendibilità — al di qua della revisione definitiva del dialogo, in ogni caso presupposto (cfr. H. Baron, *Petrarch's "Secretum"* ... cit., pp. 47-67).

[74] Cfr. F. Rico, *Sobre la cronologia del "Secretum"*... cit., p. 60. La proposta di una più tarda datazione del *Secretum* avanzata da Rico con il supporto di riscontri testuali e testimonianze accertate ha indotto gli attuali petrarcologi ad approfondite — quanto non indispensabili — analisi, approdate alla nota *querelle* tra Rico e Martinelli sul "*Secretum* conteso" e sulla presenza o meno, nel dialogo, dell'antisensualismo paolino (cfr. B. Martinelli, Il *Secretum conteso*, Napoli, Loffredo, 1982) e più in generale sugli influssi medievali-cristiani nell'opera di Petrarca (cfr. B. Martinelli, *Del Petrarca e il Ventoso* in *Studi in onore di Alberto Chiari*, vol. II, Brescia, Paideia, 1973).

[75] Cfr. H. Baron, *Petrarch's Secretum*... cit., (pp. 151 e 181).

[76] Cfr. B. Martinelli *Sulla data del "Secretum" del Petrarca. Nova et vetera. I parte*, in "Critica letteraria", n. 48, 1985, p. 456. Le tappe storiche dell'evoluzione intellettuale e spirituale di Petrarca sono state segnate da G. Martellotti, in *Linee di sviluppo dell'umanesimo petrarchesco*... cit..

a indicazione di alcuni *Soliloquia* di S. Agostino ne' quali egli introduce sè medesimo a parlar con la sua anima"[77].

La sua funzione di "spartiacque" (al di là dell'accettata o meno bipartizione — "in vita" e "in morte"— del *Canzoniere*) è affidata proprio al tono drammaticamente meditativo, preannunciato dalle terzine di *Voi ch'ascoltate*. L'esame di coscienza e l'invocazione a Dio, oltre che essere formalizzati nel metro della canzone, acquistano una più alta dimensione per le stanze ampie: 18 versi con 14 lenti endecasillabi appena interrotti da 4 settenari e 4 coppie di rime baciate nella sirma secondo lo schema tipico della canzone morale guittoniana[78]. E la drammaticità della riflessione è resa in tutta la lirica dalla frequenza di rime verbali, consonantiche, parole rare o equivoche, assenza di immagini.

> I'vo pensando, et nel penser m'assale
> una pietà sí forte di me stesso,
> che mi conduce spesso
> ad altro lagrimar ch'i' non soleva:
> ché, vedendo ogni giorno il fin più presso,
> mille fiate ò chieste a Dio quell'ale
> co le quai del mortale
> carcer nostro intelletto al ciel si leva.
> Ma infin a qui nïente mi releva
> prego o sospiro o lagrimar ch'io faccia:
> e cosí per ragion conven che sia,
> ché chi, possendo star, cadde tra via,
> degno è che mal suo grado a terra giaccia.
> Quelle pietose braccia
> in ch'io mi fido, veggio aperte anchora,
> ma temenza m'accora
> per gli altrui exempli, et del mio stato tremo,
> ch'altri mi sprona, et son forse a l'extremo. (1. st., vv. 1-18)

Con un costrutto gerundivo ("vo pensando"), che sottolinea la reiterata insistenza rafforzata da "spesso" nel verso 3, inizia la meditazione della prima stanza: l'umile oggettivazione dell'io ("una pietà sì forte di me stes-

---

[77] In generale sulla fruizione petrarchesca della lezione agostiniana anche del *De Vera Religione* e soprattutto dei *Soliloquia* si rimanda a R. Caputo, *Cogitans fingo...* cit., pp. 57 sgg..

[78] W.T. Elwert, *Varietà metrica nel "Canzoniere"* in AA. VV., *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca, I, Dal Medioevo al Petrarca*, Firenze, Olschki 1983, p. 399. Per una capillare e perspicua analisi della canzone cfr. M. Fubini, *Metrica e poesia...* cit., pp. 285-290.

so"), "l'altro lagrimar", il vedere la morte vicina e l'invocazione di una liberazione ritenuta immeritata; la fede-speranza in una salvezza (emblemantizzata nelle "pietose braccia... aperte") vanificate nel timore ("Ma temenza m'accora") della dannazione. Sintetizzati già temi e sentimenti di tutta la canzone in questa prima stanza che, a ridosso del laicismo etico (stoico) di *Voi ch'ascoltate*, sembra volutamente ispirarsi al dogmatismo medievale (la paura della pena per chi muore in colpa) e inscriversi nell'area veteroneotestamentaria[79] (l'"ale" che rimanda al v. 13 di LXXXI, densissimo di echi biblici, con la parafrasi del versetto di *Ps.* 54 presente anche in *Fam.* XVI, 6 e X, 3 e *Metrice* I, 14; la metafora "ché chi, possendo star, cadde tra via", risposta negativa all'esortazione paolina "qui se existimat stare, videat ne cadat" in *Cor.* I 10, 12 e le "pietose braccia" forse segno della Crocifissione e anche ripresa dantesca). Ma il tema che domina l'inizio della canzone è quello della morte[80], amplificato dalla collocazione di parole derivate o appartenenti alla stessa area semantica alla fine del verso (v. 5: "ché, vedendo ogni giorno il fin più presso"; v. 7: "co le quai del mortale"; v. 18: "ch'altri mi sprona, et son forse a l'extremo"), in una sede in cui si ritrovano anche le metafore della morte dell'anima (v. 12: "cadde tra via"; v. 13: "a terra giaccia").

Voi ch'ascoltate viene richiamato già in questa prima stanza dalla presenza di *pensare* (gradino basso del "conoscer chiaramente"), di "pietà" (qui con l'identificazione dell'io in soggetto-oggetto), di "sospiro". Il nesso maggiore, più che nel "veggio" di verso 15, equivalente ad un *vedere* al livello memoriale immaginativo (come nella canzone *In quella parte dove Amor mi sprona*, dove però il poeta *vede* Laura sospinta in un'atmosfera irreale o come nel sonetto *Lasso, ch'i' ardo*, dove al *veder* coi sensi si aggiunge il "veggio nel penser"), si coglie nel verso "Ché vedendo ogni giorno il fin più presso". Qui il verbo assume un preciso significato etico-conoscitivo, equivalente al "veggio presso il fin della mia luce" del sonetto XVIII o a "Ben vedi omai sì come a morte corre/ogni cosa creata" del sonetto XCI, e ancor più al sonetto XXXII, correlabile a *I'vo pensando* per

---

[79] Per la presenza della Scrittura nel *Canzoniere* e nell'opera petrarchesca cfr. G. Pozzi, *Petrarca, i Padri...* cit..

[80] Che la meditazione sulla morte sia stata qui ispirata dalla contemporanea tragedia della peste e dalla morte di Laura come nella *Metr.* "Ad se ipsum", è stato sostenuto dal Gaspary e dal Cesareo; Cochin e soprattutto Foresti rifiutavano questa tesi, scartata anche da Chiorboli e da Levi (cfr. G.A. Levi, *La cronologia della canzone "I'vo pensando", dell'epistola metrica "Ad se ipsum" e del sonetto "Lasso me"* in "Giornale storico della letteratura italiana", XVI 1938, pp. 255-268 (in partic. alle pp. 255-6).

l'avvicinarsi del giorno estremo (v. 1), il parlare con i pensieri (v. 5), e a *Voi ch'ascoltate* per la "speranza" (v. 9), il "vaneggiar" (v. 10), il "pianto" (v. 11) e il "vedrem chiaro" (v. 12).

Dopo l'autoriflessione/esortazione, affidata alla personificazione dell'"un penser" che "parla co la mente" della "radice del piacer" "falso dolce fugitivo", dal quale è necessario liberarsi subito, la terza stanza (sintetizzata nel sonetto *Che fai? che pensi?*) chiarisce la natura e il senso di questo piacer:

> Già sai tu ben quanta dolcezza porse
> agli occhi tuoi la vista di colei
> la qual ancho vorrei
> ch'a nascer fosse per piú nostra pace.
> Ben ti ricordi, et ricordar te 'n dêi,
> de l'imagine sua quand'ella corse
> al cor, là dove forse
> non potea fiamma intrar per altrui face:
> ella l'accese; et se l'ardor fallace
> durò molt'anni in aspectando un giorno,
> che per nostra salute unqua non vène,
> or ti solleva a piú beata spene,
> mirando 'l ciel che ti si volve intorno,
> immortal et addorno:
> ché dove, del mal suo qua giú sí lieta,
> vostra vaghezza acqueta
> un mover d'occhi, un ragionar, un canto,
> quanto fia quel piacer, se questo è tanto? (3, st., vv. 37-54)

"Piacere" fu "la vista di colei", immaginata e consegnata al ricordo (ribadito nell'inciso del verso 41), "l'ardor fallace" che "durò molt'anni in aspectando un giorno/Che per nostra salute unqua non *vene*" (sott. mia). Il presente tradisce la speranza, non ancora perduta, di una corrispondenza da parte della donna; anche se subito c'è l'invito categorico ad andare oltre e a contemplare le cose celesti che danno un "piacer" non paragonabile a quello offerto sulla terra da "un mover d'occhi, un ragionar, un canto".

> Da l'altra parte un pensier dolce et agro,
> con faticosa et dilectevol salma
> sedendosi entro l'alma,
> preme 'l cor di desio, di speme il pasce;
> che sol per fama gloriosa et alma
> non sente quand'io agghiaccio, o quand'io flagro,
> s'i' son pallido o magro;

et s'io l'occido piú forte rinasce.
Questo d'allor ch'i' m'addormiva in fasce
venuto è di dí in dí crescendo meco,
e temo ch'un sepolcro ambeduo chiuda.
Poi che fia l'alma de le membra ignuda,
non pò questo desio più venir seco;
ma se 'l latino e 'l greco
parlan di me dopo la morte, è un vento:
ond'io, perché pavento
adunar sempre quel ch'un'ora sgombre,
vorre' 'l ver abbracciar, lassando l'ombre. (4. st., vv. 55-72)

Nella quarta stanza parla alla mente un altro "pensier", subito connotato dalla coppia ossimorica di epiteti ("dolce et agro"), che "preme il cor di desio, di speme il pasce", con la forma chiastica che rafforza, accostandoli, "desio" e "speme". "Dolce", "dilettevol", "cor", "desio", "speme" rientrano nella sfera non più intellettuale (della mente) ma sentimentale (del cuore) tanto che il "pensier dolce et agro" del verso 55 diventa per commutazione "questo desio" nel verso 67. Che il pensiero che 'parla' nella quarta stanza sia quello della gloria, preannunciata nei suoi attributi, si chiarisce parzialmente solo dopo 4 versi dove è inglobato nel sintagma "per fama gloriosa et alma", con un rallentamento prodotto dalla dieresi che amplifica il senso del suo crescere, attenuato — in quanto sentito ostativo alla salvezza dell'anima — dalla considerazione che la fama della gloria dopo la morte non è altro che "un vento". Pertanto si impone di abbandonare le "ombre", parvenze terrene, e "'l vero abbracciar", con una perentorietà indebolita tuttavia dal "vorrei".

Dopo l'altalenante ambiguità (giocata) tra il dovere-volere/ non potere, razionalità/desiderio nella terza e quarta stanza, ai "pensieri" attori di questo contrasto interiore subentra nella quinta stanza un "voler": la passione d'amore, il secondo e qui più saldo dei "duo nodi" (intrecciati alle "due catene" del *Secretum*).

Il fatto che in *I'vo pensando* al discorso dell'Amore e sull'amore sia dato più spazio che a quello sulla gloria non sembra costituire una prova della sfasatura cronologica col *Secretum*, nè rafforza la tesi che Petrarca avrebbe riportato compiutamente la dittologia nel *Canzoniere* — dove il nucleo tematico era l'amore a differenza di quello del III Libro del *Secretum* costituito dalle "catene" di "amore e gloria" — solo successivamente, con l'inserzione della canzone *Quell'antiquo mio dolce empio signore* composta nel 1358 quando, secondo Baron, Petrarca "reread" il *Secretum*. Io vedrei piuttosto, nella prevalenza del discorso di e su amore in *I'vo pen-*

sando, un ulteriore segno del rilievo assunto, rispetto alla condanna etica, dal senso e dall'oggetto della colpa, non annullato totalmente neanche nella canzone *Quell'antiquo mio dolce...* (basti leggere il verso 42: "nè cangiar posso l'ostinata voglia") che pure avrebbe dovuto concludere l'esame di coscienza iniziato con la canzone CCLXIV. È evidente, ancora una volta, come in Petrarca l'errore della passione proibita sia guardato con affetto, anche se senza indulgenza.

> Ma quell'altro voler di ch'i' son pieno,
> quanti press'a lui nascon par ch'adugge;
> e parte il tempo fugge
> che, scrivendo d'altrui, di me non calme;
> e 'l lume de' begli occhi che mi strugge
> soavemente al suo caldo sereno,
> mi ritien con un freno
> contra chui nullo ingegno o forza valme.
> Che giova dunque perché tutta spalme
> la mia barchetta, poi che 'nfra li scogli
> è ritenuta anchor da ta' duo nodi?
> Tu che dagli altri, che 'n diversi modi
> legano 'l mondo, in tutto mi disciogli,
> Signor mio, ché non togli
> omai dal volto mio questa vergogna?
> Ché 'n guisa d'uom che sogna
> aver la morte inanzi gli occhi parme;
> et vorrei far difesa, et non ò l'arme. (5. st., vv. 73-90)

Ai "duo nodi" il poeta oppone, nella quinta stanza, l'invocazione a Dio perchè lo liberi dalla "vergogna", dopo la constatata inutilità dei tentativi personali ("Che giova dunque perchè tutta spalme/la mia barchetta, poi che 'nfra li scogli/è ritenuta anchor da ta' duo nodi?") descritti nella studiata metafora marina (presente anche — oltre che nel *Secretum* e nella *Metrica* "Ad se ipsum" — in *Passa la nave mia* e in *Chi è fermato di menar sua vita* dove il *porto* cercato come scampo ai "mille scogli" è allontanato dall'impotenza della volontà: "se non ch'i' ardo come acceso legno,/sí m'è duro a lassar l'usata vita").

L'accostamento, rafforzato dalla rima baciata nei versi 87-88, di "vergogna" a "sogna", introduce in un'area semantica diametralmente opposta a quella del "sogno" finale di *Voi ch'ascoltate*. Qui la vergogna produce una visione/percezione certa della vicina morte dell'anima, accentuando l'autocoscienza dell'errore che segna i primi versi della sesta stanza, ulteriore commutatore del vedere/pensare. E "la ragione svïata dietro ai sensi"

ammette l'errore senza tuttavia poter superare "il mal costume" rafforzato dall'immagine ancora netta di Laura (verso 106):

> Quel ch'i' fo veggio, et non m'inganna il vero
> mal conosciuto, anzi mi sforza Amore,
> che la strada d'onore
> mai nol lassa seguir, chi troppo il crede;
> et sento ad ora ad or venirmi al core
> un leggiadro disdegno aspro et severo
> ch'ogni occulto pensero
> tira in mezzo la fronte, ov'altri 'l vede:
> ché mortal cosa amar con tanta fede
> quanta a Dio sol per debito convensi,
> piú si disdice a chi piú pregio brama.
> Et questo ad alta voce ancho richiama
> la ragione svïata dietro ai sensi;
> ma perch'ell'oda, et pensi
> tornare, il mal costume oltre la spigne,
> et agli occhi depigne
> quella che sol per farmi morir nacque,
> perch'a me troppo, et a se stessa, piacque. (6. st., vv. 91-108)

"Quel ch'i' fo veggio, et non m'inganna il vero/mal conosciuto, anzi mi sforza Amore/che la strada d'onore/mai nol lassa seguir, chi troppo il crede" è citazione esplicita dell'ovidiano "Quid faciam video, nec me ignorantia veri/ decipiet sed amor" (*Metam.* VII, 92-93). Anche in area scopertamente ascetico-penitenziale emerge la cultura classico-pagana, forse funzionalmente collegata qui alla ribadita impossibilità (non volontà) di una *mutatio*, pur avvertita sul piano della vita fisica ai vv. 115-6 della settima stanza: "ma variarsi il pelo/veggio". È un *iter* dalla *iuventus* alla *senettute* che giunge fino alle soglie della morte. Ma siamo oltre il confine dell'evento biografico della morte di Laura — necessaria, come quella di Beatrice nella *Vita Nuova*, alla struttura unitaria e bipartita del *Canzoniere* —[81]. Col passaggio dal "giovenile errore" all'"extremo", in linea con lo schema tipologico medievale che recupera i trovatori, Andrea Cappellano e, in

[81] Così come nella *Vita Nuova* la frattura non coincide con la morte di Beatrice (cap. XXVIII) ma col capitolo XVIII, con *Donne ch'avete* o con la *visione* della morte dell'amata (cap. XXIII), nel *Canzoniere* la bipartizione non è segnata dalla morte di Laura, consegnata al sonetto CCLXVII (*Oimè il bel viso...*) ma dal preludio meditativo di una 'svolta', riscontrabile semmai, per la nuova semplicità del linguaggio, nella canzone *Che debb'io far?*, dove Laura morta rivive nella memoria.

chiave cristiana, gli ovidiani *Remedia amoris* e *Ars amandi*, si arriva alla coincidenza di età biografica, etica e poetica. Nella commedia circolare del *Canzoniere* (opposta all'*iter* ascensionale della *Commedia* dantesca) la conclusione rimanda all'inizio, col rafforzamento retorico della ripetizione ossessiva di temi e di lessico, e la temporalità interna viene stravolta e quasi annullata:

> Né so che spatio mi si desse il cielo
> quando novellamente io venni in terra
> a soffrir l'aspra guerra
> che 'ncontra me medesmo seppi ordire;
> né posso il giorno che la vita serra
> antiveder per lo corporeo velo;
> ma varïarsi il pelo
> veggio et dentro cangiarsi ogni desire.
> Or ch'i' mi credo al tempo del partire
> esser vicino, o non molto da lunge,
> come chi 'l perder face accorto et saggio,
> vo ripensando ov'io lassai 'l vïaggio
> da la man destra, ch'a buon porto aggiunge:
> et da l'un lato punge
> vergogna et duol che 'ndietro mi rivolve;
> dall'altro non m'assolve
> un piacer per usanza in me sí forte
> ch'a patteggiar n'ardisce co la morte. (7. st., vv. 109-126)

La settima stanza registra un ripiegamento ulteriore sull'io, oggettivato (come nelle terzine di *Voi ch'ascoltate*) nelle allitterate forme oblique ("me medesmo") e un tentativo di recupero memoriale non inscritto in un tempo definito ("vo ripensando ov'io lassai il vïaggio/da la man destra"). La ragione ammette la deviazione, causa di "vergogna et duol", ma la passione che sopravvive per l'"usanza" è "sì forte/ch'a patteggiar n'ardisce co la morte". È la sfida conseguente alle resistenze opposte dall'impotenza della volontà. Nel verso citato è stata colta l'eco delle parole di San Bernardo: "Le mie membra ànno dato di me signoria al nemico mio, ed ànno fatto patto con la morte ed accordatesi con l'inferno" (*Il libro della conscienza*, cap. XI)[82]. Ma il richiamo più immediato è ad Agostino: "Quoniam sponsionem volebat facere cum morte" (*Confess. IV*, 12, 22).

---

[82] Cfr. R. Giani, *L'amore nel "Canzoniere" di Francesco Petrarca*, Torino, Fratelli Bocca, 1917, p. 185. Per gli influssi di San Bernardo nell'opera petrarchesca si rimanda a B. Martinelli, *Del Petrarca e il Ventoso...*, cit., pp. 796, 815, 822-3.

Canzon, qui sono, ed ò 'l cor via piú freddo
de la paura che gelata neve,
sentendomi perir senz'alcun dubbio:
ché pur deliberando ò vòlto al subbio
gran parte omai de la mia tela breve;
né mai peso fu greve
quanto quel ch'i' sostengo in tale stato:
ché co la morte a lato
cerco del viver mio novo consiglio,
et veggio 'l meglio, et al peggior m'appiglio. (vv. 127-136)

Petrarca insiste sulla drammaticità della sua condizione in un congedo singolare che, riprendendo tutta la sirma, diventa una naturale continuazione della canzone, e perciò funzionale al discorso meditativo. E "sempre penitente e mai pentito"[83] confessa alla fine il suo estremo, non definitivo, dissidio (la cui problematicità è fissata, con implicito ossimoro, nel "dubbio" ostentato come certezza al verso 129) e, "pur deliberando"[84], non può che concludere: "et veggio 'l meglio, et al peggior m'appiglio". L'antitesi sottolineata dalla disposizione chiastica è citazione esplicita dell'ovidiano "video meliora proboque/deteriora sequor" (*Metam.*, VII, vv. 20-21) mutilato tuttavia — forse intenzionalmente o *inconsciamente* — del "proboque", che avrebbe sdrammatizzato la contrapposizione. È chiara, comunque, la formalizzazione poetica della definizione di *aegritudo*-accidia del *Secretum*.

È stato anche affermato che questo verso "ovidiano nella lettera, è in realtà profondamente paolino nello spirito (*Rom.* 7, 15, 19)" e che il concetto è ripreso anche nel settimo Salmo della penitenza (Martinelli). Negare questa tesi significherebbe sradicare Petrarca dal contesto di un'epoca

---

[83] Cfr. C. Muscetta, *Introduzione* a F. Petrarca, *Canzoniere, Trionfi, Rime varie e una scelta di versi latini*, a cura di C. Muscetta e D. Ponchiroli, Torino, Einaudi, 1958, p. XIX. Notevole l'attualità della tesi di Muscetta che nega lo schema moralizzatore del *Canzoniere* con rilievi testuali volti a cogliere la permanente oscillazione-ambiguità, nell'opera petrarchesca, tra sacro e profano, spirito e carne, e il (desanctisiano) fondo torbido della passione.

[84] Il Chiorboli, nel commento al verso 130, per la voce "deliberare" rimanda al *Dizionario della lingua italiana* del Tommaseo che nota: "Perchè deliberare vi reca all'idea di libertà, consistendo questa nel potere scegliere tra due e più cose e non sempre apparendo evidente qual sia da prescegliere, il deliberare è sovente accompagnato da dubbio o da incertezza e porta sospensione di giudizio non che proponimento"; e al *Dizionario dei sinonimi*: "Deliberato, si stabilisce [...] talvolta si delibera poi senza stabilire". (Cfr. E. Chiorboli, op. cit., p.601).

— il Medioevo — e di una vita — la lettura partecipata dei testi dei Padri della Chiesa e l'uso liturgico che consegnava alla memoria i brani della Scrittura —. Dal suo secolo (pur deprecato) e dall'ideologia religiosa dominante Petrarca non poteva facilmente staccarsi; e neanche dalla somma di vicenda biografica e culturale. Utilizzata però sempre — sostanzialmente — come esperienza di vita e di parola reinventata o rinnovata, e — formalmente — come strumento necessario, per convenienza, alla conciliazione di cultura pagana e teologia sacra.

Si riconferma il percorso parallelo di "vida" e "obra", di ricostruzione unitaria, fortemente voluta, degli "sparsa fragmenta", costretti nello schema 'letteralmente' (apparentemente) moralizzatore — collegato anche alla religiosità medievale — negato alla fine e annullato dalle forti tensioni dell'io-poeta.

3 La necessità di una lettura totalizzante del 'libro' *Canzoniere*, indotta dal messaggio affidato (nel sonetto proemiale-conclusivo) al progetto di un'autobiografia idealizzata e proposta come *exemplum*, non esclude — anche per il lettore moderno — la possibilità di un approccio circoscritto ai singoli *fragmenta* o alle singole serie. Ciò da cui il lettore moderno non può prescindere — per evitare il rischio di tradire l'autore o l'opera — è una fruizione "che contemperi la cordiale attenzione contenutistica dei romantici con la paziente analisi retorica degli umanisti"[85].

Sempre sottintendendo e presupponendo il *piacere del testo*, se si guarda al *Canzoniere* come al *libro* della "scrittura del desiderio" e del "desiderio della scrittura".

Il discorso finora sviluppato nel quadro di un'interpretazione complessiva del 'libro' *Canzoniere* è la risposta implicita al seguente dilemma critico preliminare. Si possono indagare due percorsi diversi nell'opera del Petrarca, avanzando due (distinte) ipotesi:

1) o è da considerarsi primaria l'intenzionale costruzione di un'immagine idealizzata dell'io personaggio-*exemplum* e le scelte stilistiche su cui è modellata finiscono per essere una sovrastruttura ai margini della poesia;
2) o è da considerarsi sovrastruttura la *fictio* di una vicenda autobiografica, esemplare perchè inscritta in uno schema moralizzatore, e la vera immagine dell'io-personaggio ma soprattutto poeta è consegnata allora al lettore dal senso profondo, altro, del linguaggio e dalla specificità del verso.

---

[85] Cfr. N. Sapegno, *Francesco Petrarca*, in *Storia della letteratura italiana* diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, II. *Il Trecento*, Milano, Garzanti [1965] 1979, p. 218.

L'analisi fin qui condotta vuole essere una convalida del secondo impianto di lettura (a parte, naturalmente, i casi di *petrarchismo* in Petrarca). Squarci esistenziali (di vita del cuore e del pensiero) reali, immaginati o allusi memorialmente, affidati soltanto al freddo artificio di un testo piegato allo schema, non avrebbero potuto tradursi in versi come:

> "Quando la sera scaccia il chiaro giorno
> et le tenebre nostre altrui fanno alba,
> .....
> Con lei foss'io da che si parte il sole,
> et non ci vedess'altri che le stelle,
> sol una notte et mai non fosse l'alba";
> (XXII, vv. 13-14/31-33)

o in quello semanticamente intraducibile, giusta la nota continiana:

> "primavera per me pur non è mai" (IX, v. 14)

Le due liriche introduttive alle due sezioni del *Canzoniere* possono assumersi, pertanto, come modelli di un dirompente preludio umanistico frenato ancora da un 'conveniente' ossequio al Medioevo e potenziato da recuperi di una tradizione (maggiori rispetto agli 'scarti'), strumentali alla organizzazione di una esperienza esistenziale tramite la struttura di un nuovo linguaggio poetico.

Emerge così un problematicismo critico — che diventa anche contraddizione — unito alla continua tensione verso esiti di equilibrio formale (*l'aequitas* succhiata dai classici, schermo di una ricerca continua di perfezionamento interiore di stampo senecano-patristico). Il problema rimasto irrisolto, sia nel *work in progress* del 'libro' che nella fallita realizzazione dell'ideale del saggio — e lo attestano il *Canzoniere* e il *Secretum* con la loro valenza di opere 'aperte' — legittima la tesi della modernità del Petrarca uomo e intellettuale del Trecento, ma non chiarisce l'essenza e la novità delle sue formalizzazioni poetiche.

I microtesti prefativi appaiono funzionali alla struttura del macrotesto (e perciò sono fra le poche liriche non fruibili singolarmente, pena la non leggibilità del senso letterale — scoperto — del *libro*) oltre che per la loro calibrata collocazione anche per il forte indicatore linguistico del vedere-pensare-conoscere, commutatore metaforico delle tappe di un itinerario etico-intellettuale (e anche ascetico-religioso). Ma proprio il graduale slittamento da un livello all'altro — contiguo alle speculazioni meditative del *Secretum* e delle *Epistole* — non sembra rientrare tanto nella sfera del poe-

tico: appare, piuttosto, radicato nell'*humus* retorica medievale in cui era cresciuta la pianta della didassi lirica. La poesia è da scoprire in altre direzioni, segnate anche dalla retorica, non però come strumento dimostrativo-persuasivo ma (apparentemente) esornativo e però essenzialmente e profondamente costitutivo dello stesso testo poetico.

La fruizione dell'opera nel tempo, non esente dagli inevitabili 'pregiudizi' di un'epoca, ha sempre — più o meno — dovuto attraversare il linguaggio petrarchesco. Le oscillazioni estreme tra gli entusiasmi e le cipigliose antipatie per la retorica manieristica del *petrarchista* Petrarca e le predilezioni per la 'retorica del silenzio' scoperta nei *Rerum vulgarium fragmenta* lasciano uno spazio, percorribile con più equilibrata cautela, in cui collocare e interpretare criticamente — in maggiore sintonia col testo — le scelte stilistiche del Petrarca.

Per restare nell'ambito lessicale del *vedere*, al di là dello slittamento nel campo semantico di pensare e conoscere, un timbro poetico più alto hanno, nelle liriche del *Canzoniere*, gli *occhi*, sia sul piano percettivo che su quello della visione nella memoria o nel sogno. Valido riscontro si trova, ad esempio, nel trittico delle canzoni dedicate agli occhi — lontane dalle stilizzazioni stereotipe dei repertori tradizionali — e nell'*incipit* del sonetto CCXCII, *Gli occhi di ch'io parlai si' caldamente*, "la più bella delle sue rime disperate" (Muscetta). E insieme nel vedere fantasmatico del sonetto *In mezzo di duo amanti* estremizzato nella canzone delle visioni (CCCXXIII).

La specificità poetica del lessico "nobilmente generico" in cui rientrano vocaboli come *occhi, rime, suono, sospiri, core, errore, stile, vergogna, speranze, dolore, amore, pietà, perdono, sogno*, sta non soltanto nell'essere tali vocaboli, proprio in forza della loro genericità, moltiplicatori potenziali di senso, ma nello studiatissimo gioco combinatorio con cui vengono collocati nel verso.

E questo conduce anche alle note osservazioni di Bigi sulla parola-rima in Petrarca, vista più come strumento di musicalità che come sede di sperimentazione linguistica. E alla musicalità concorrono l'alternanza di suoni 'gravi' e 'dolci', le risonanze foniche, le simmetrie ritmiche. Di questo lessico (che azzera la grammaticalità ponendo sullo stesso livello sostantivi, epiteti, verbi) sono tessute le due liriche "di cornice". Soprattutto *Voi ch'ascoltate*, perchè nella larga griglia meditativa di *I'vo pensando* il senso viene filtrato più direttamente dalla sintassi concettuale che dalla carica emblematica delle parole. Ciò che marca la canzone è semmai l'assenza di moto, la staticità (questa sí emblematica) di forme verbali talmente sostantivate e di parole-rima rare che affidano all'*eloquentia* la drammatizzazione

di una poesia altamente meditativa.

Indici chiari, questi, dell'unico spazio di conciliazione degli opposti (delineata già liminarmente nelle coppie/endiadi e nelle antitesi): quello letterario. All'unità (mai definitiva) del *libro* Petrarca ha consegnato le sue contraddizioni (che sono anche contraddizioni di un'epoca) ammesse, accettate e ricomposte nel superiore equilibrio della poesia.

G. Mendorla, *Violenza familiare e televisione* pag. 243
R. Mercuri, *Pirandello melanconico* » 255
N. Merola, *L'ideale del critico. Appunti calabresi ritrovati* » 285
N. Mineo, *Foscolo e la riscoperta di Dante* » 301
R.M. Monastra, *Il poeta e i Vaticini (a proposito di una lirica di Bartolo Cattafi)* » 321
S. Zappulla Muscarà, *Il "Glauco" di Morselli nella traduzione in dialetto siciliano di Pirandello* » 333
C. Muscetta, *Poesia* » 347
G. Nicastro, *Calzabigi tra Metastasio e Alfieri* » 349
G. Nocera, Cynthia Ozick *and* The Pagan Rabbi » 365
G. Padovani, *Delitto e castigo in un racconto di Italo Svevo* » 371
G. Puglisi, *Il gioco e la crudeltà nel «Satyricon» di Petronio* » 381
G. Pulvirenti, *"Gli epigoni che abitano nella vecchia casa del linguaggio". Tendenze nella poesia austriaca della "Zwischenkriegszeit"* » 409
M. Raciti Maugeri, *Note su Vladimir Propp e l'analisi della fiaba* » 427
F. Rappazzo, *Fortini, Goethe, e gli spettri del negativo* » 437
S. Riolo, Nuttata persa e figghia fimmina. *Aspetti della misoginia in Sicilia* » 453
G. Savoca, *La luce nelle tenebre della* Ginestra *e la fede del Leopardi* » 465
M. Schilirò, *L'"infinito vaniloquio": la satira dannunziana in* Singolare avventura di Francesco Maria *di Brancati* » 477
S.C. Sgroi, *L'italiano letterario di Sicilia: analisi linguistica di* Scurpiddu *(1898) di Luigi Capuana* » 497
M. Spampinato Beretta, *Tra Petrarchismo e Barocco: le* Rime *siciliane di Simone Rau* » 543
F. Spera, *Lettura di "Pensaci, Giacomino!"* » 557
G. Bárberi Squarotti, *I paradossi amorosi di Giuseppe Salomoni* » 569
M. Strazzuso, *Saverio Scrofani: profilo di un intellettuale controverso* » 583
D. Tanteri, *Come lavorava Federico de Roberto: un esempio* » 589
G. Traina, *Le "fantamemorie" di Gesualdo Bufalino:* Calende Greche » 611
M. Tropea, *Colloqui con i morti, colloqui con la madre: iconografia della morte ed elaborazione del lutto e del cordoglio dagli antichi a Pirandello* » 623
R. Verdirame, *Francesco Lanza, le "belle signore" e altro* » 643
N. Zago, *Codicillo a Ungaretti* » 651
G.M. Bellia Zappalà, *Funzione, senso e indicatori linguistici del sonetto* Voi ch'ascoltate *e della canzone* I'vo *pensando nel* libro *"Canzoniere": dal macrotesto al microtesto* » 657

PREZZI E ABBONAMENTI

Un numero	L. 30.000
Abbonamento annuo	L. 50.000
Annata arretrata	L. 70.000

Estero: aumento del 50 %

Spedizione in contrassegno

Richiesta a: Biblioteca Facoltà di Lettere, Siculorum Gymnasium - Catania - Piazza Dante - Centro Servizi

Direzione e Amministrazione:
Facoltà di Lettere, Università degli Studi, Catania
Monastero dei Benedettini

ISSN 0037-458X L. 30.000

Prof. GIUSEPPE GIARRIZZO, *Direttore responsabile*
Finito di stampare il mese di dicembre 1997 nella «Tipolitografia E. Leone» snc - Catania
Autorizz. 6-VII - 1948 n. 25 del Reg. Periodici Tribunale di Catania

Proprietà letteraria - Reg. pubblico gen. opere protette, n. 1/037303